نورثروب فراي

الخيال الأدبي

ترجمة:
حنّا عبّود

منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

الخيـــال الأدبـــي

دراسات نقدية عالمية

« ٢٧ »

العنوان الاصلي للكتاب :

The Educated Imagination

NORTHROP FRYE

Indiana University Press

Bloomington

1964

الخيال الادبي = The educated imagination/ نور ثروب فراي؛
ترجمة حنا عبود .ـ دمشق: وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ . ـ ٩٦ ص؛ ٢٤ سم .ـ
(دراسات نقدية عالمية ؛ ٢٧) .

١ ـ ٨٢٠٫٩ ف ر ا خ   ٢ ـ العنوان   ٣ ـ العنوان الموازي
٤ ـ فراي   ٥ ـ عبود   ٦ ـ السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع ـ ١٠٤ /١/١٩٩٥

المؤلف :

نورثروب فراي : ولد في مدينة شيربروك ، مقاطعة كويبك (كندا) عـام ١٩١٢ . درس الأدب واللاهوت والفلسـفة واللغـة . قدمت له الجمعية الملكية الكندية عام ١٩٥٨ ميدالية « لورن بيرس » لاسهامه المميز في الأدب الكندي .

من مؤلفاته : « النسق المخيف » ، دراسـة في شعر وليم بليك ، و « تشريح النقد » الذي حقق له شهرة عالمية جعلته من أهـم النقاد أصحاب النظريات في العالـم . و « الشيفرة الكبرى » ، دراسـة عن الاشكال الأدبية في التوراة والأدب .

في كتابه « الخيال الأدبي » يطرح مسألة خطيرة ، وهي أن التـوراة يجب تدريسها باعتبارها اسطورة ، وليس باعتبارها دينا ، فاستعدى على نفسه بعض الأوساط السياسية والدينية .

توفي عـام ١٩٩١ .

المترجـم :

حنا عبود : كاتب وناقد ، مواليد ١٩٣٧ (سوريا) .

من مؤلفاته : « المدرسـة الواقعيـة في النقـد العربي الحديث » و « مسرح الدوائر المغلقـة » و « النزوحات الكبرى وأثرها في الأدب العربي بعد الحرب العالمية الثانية » و « النحـل البري والعسل المر : دراسة في الشـعر السوري المعاصـر » و « واقعية ما بعـد الحرب » و « تفاحة آدم : دراسة في النظرة الفلسفية عند ، د ، هـ ، لورانس » و « النول والمخمل : دراسة في الظاهرة الجبرانية » ... وغيرهـا من الكتب والدراسات .

نقل الى العربية كثيرا من الكتب في الأدب والاجتماع والفلسفة ، منها : « البنيوية في الأدب » لروبرت شـولز ، و « نظرية الاساطير في النقد الأدبي » لنورثروب فراي ، و « المؤلفات الفلسفية المختـارة » المجلد الرابع ، لجورجي بليخانوف ، و « العلوم الاجتماعية » لمجموعة من الباحثـين ، و « النظريات والممارسات الاجتماعية » لمجموعـة من المؤلفين .....

مقـــدمة

الصفحات التالية كانت بالأصل سلسلة من ستة أحاديث ، كـل حديث يستغرق نصف ساعة ، القيت من محطة الاذاعة الكندية . ولابد من أخذ هذه الحقيقة بعين الاعتبار ، سواء في الطريقة العامية المتعمدة للاسلوب ، المتبدية منـذ الصفحة الاولى ، أو في عـدد المراجـع التي افترضت أن جمهور المستمعين الكنديين يملكونها. سميت هذهالسلسلة « محاضرات ماسي » وهي المؤسسة التي أنشأتها هيئة الاذاعة الكندية، تكريما لفنسنت ماسي ، الحاكم العام الأسبق لكندا ، الجدير بالتكريم. أذيعت هذه المحاضرات مـرات عديدة في الولايات المتحدة والكومنولث البريطاني ، لكنها لم تظهر خارج كندا بالحرف المطبوع .

نورثروب فراي

١ ـ الحافز على المجاز

لخمس وعشرين سنة وانا أدرّس الأدب الانجليزي في الجامعة . وقد صادفتني ، كما في أي مهنة اخرى ، أسئلة معينة ، لم يطرحها الناس علي بل نبعت من موقعي المهني هذا . فما جدوى دراسة الأدب؟ هل يساعدنا على التفكير بوضوح ، أو على الاحساس برهافة ، أو على الحياة حياة افضل مما لو كنا من دونه ؟ ما وظيفة المعلم او الاستاذ ، أو الشخص الذي يسمي نفسه ، كما افعل ، ناقدا أدبيا ؟ ما التأثير الذي تتركه دراسة الأدب في موقفنا السياسي أو الديني ؟... في بداية عملي لم أكن آبه كثيرا بهذه الاسئلة ، لا لاني لا أملك اجابات عنها ، بل لاعتقادي أن كل من يطرح هذه الاسئلة انسان ساذج . لكني اظن الآن أن أبسط الاسئلة ليس أصعبها اجابة فحسب ، بل انها أهم الاسئلة، ولذا فاني أطرحها وأحاول تقديم الاجابات التي في حوزتي عنها . أقول « أحاول » لأن الاجابات عن هذه الاسئلة تكون عادة غير كافية . ان القضية التي يطرحها الأدب ليست من النوع الذي « يُحلّ » . وسواء أكانت اجاباتي لائقة أم غير لائقة فانها تحفز على التفكير في هذه الاسئلة. وبما أني لا أرى المستمعين ، فقد تخليت عن الاسلوب البلاغي ، واخترت أسلوب الصف التعليمي ، لأني أتخيل أن الطلاب خير مستمعين اليّ .

ثمة شيئان أود مناقشتهما معكم . ففي المدرسة ، وفي الجامعة ، موضوع اسمه « الانجليزية » ، في الاقطار التي تتحدث هذه اللغة ، الانجليزية ، بالدرجة الاولى ، تعني اللغة الأم . وعلى هذا تكون أعظم موضوع عملي في العالم : فما أنت بقادر أن تفهم أي شيء في مجتعك من دونها . فالأمية مشكلة أساسية مثل مشكلة توفير المأكل والمأوى . ان

للغة الوطنية اسبقية على أي موضوع آخر : فلا شيء يمكن أن يكون فيه من الفائدة ما فيها . لكنك تلاحظ أن أي لغة أم ، في أي قطر متقدم أو متحضر ، تنقلب الى شيء نسميه أدبا . فاذا تابعت دراسة الانجليزية ، فلابد أن تقرأ شكسبير وملتون . فالأدب ، كما نعرف ، هو أحد الفنون ، كالرسم والموسيقى ، فبعد تذليل الكلمات الصعبة والرموز الكلاسيكية ، وبعد أن تتعلم ما تعنيه كلمات من أمثال المخيلة والاسلوب الأدائي ، فان ما تستخدمه في فهمك هو خيالك . هنا أنت لست في الموقع العملي المفيد نفسه : فشكسبير وملتون ، مهما كانت ميزاتهما ، ليسا من ذلك النوع الذي عليك أن تعرفه لتعلي من مكانتك في المجتمع . ان شخصا لا يعرف شيئا عن الأدب يمكن أن يكون جاهلا، الا أن كثيرين من أمثاله لا يبالون بكونهم جهلة . ان كل طفل يشعر أن الأدب يدفعه الى اتجاه مختلف عن الاتجاه ذي الجدوى المباشرة،والكثير من الاطفال يعلنون جهارة عدم جدوى الأدب . ثمة سؤالان أود أن أعالجهما وهما ، أولا : ما علاقة الانجليزية لغة بالانجليزية أدبا ؟. ثانيا: ما القيمة الاجتماعية لدراسة الأدب ، وما مكانة الخيال التي يفرضها الأدب ، في عملية التعلم ؟

لنبدأ بالطرق المختلفة التي نعالج بها العالم الذي نعيش فيه . افرض أن سفينتك تحطمت على شاطىء جزيرة غير آهلة في البحار الجنوبية . ان اول ما تقوم به هو القاء نظرة متانية على العالم المحيط بك : من سماء وبحر وأرض ونجوم وأشجار وهضاب . فانت ترى هذا العالم على انه عالم موضوعي ، فأولا تلاحظ انه عالم لا يحادثك ـ انه مليء بالحيوانات والنباتات والحشرات التي تدب ساعية الى شغلها، وليس ثمة أي شيء يستجيب لك : فلا أخلاق ولا ذكاء ، أو على الاقل، لا تلمح شيئا من هذا القبيل . ربما كان لهذا العالم شكل ومعنى ، الا أنه ليس شكلا بشريا أو معنى انسانيا . وحتى لو كان ثمة الكثير من الطعام ولو كانت الحيوانات لا تشكل أي خطر عليك ، فانك تشعر بالوحدة والخوف في مثل هذا العالم ، وأن لا مكان لك فيه .

ثانيا ، تشعر أن النظر في هذا العالم ، كشيء فرض عليك ، يقسم ذهنك قسمين . فعقلك يحس بالغرابة ويريد دراسة هذا الواقـع ، وشعورك أو عواطفك ، تراه جميلا أو قاسيا أو مرعبا . وانت تعرف أن كلا هذين الموقفين يقومان على الواقع ، بالنسبة اليك على اقل تقدير . فاذا كانت السفينة المحطمة سفينة غريبة ، فلاشك انك تحس ان عقلك يخبرك الكثير عن العالم الخارجي ، وان عواطفك تعلمك المزيد عمايجري في داخلك . فان كانت خلفيتك شرقية ، عكست الامور السابقة ، وقلت ان الجمال أو الرعب قائم في الجزيرة ، وان غريزتك في التصنيف والعد والقياس والتقسيم قائمة داخل ذهنك . ولكن شرقيا كنت أم غربيا، فان معرفتك وعواطفك لا تتطابق في عقلك مادمت تسرح ناظريك في هذا العالم . انها تتناوب وتجعلك قسمين : معرفة وعواطف .

ان اللغة التي تستخدمها عند هذا المستوى العقلي هي لغة الوعي أو اليقظة . انها لغة الاسماء والصفات . ولابد أن تحتاج الى صفات من أمثال « رطب » أو « أخضر » أو « جميل » لتصف ما يبـدو لك من اشياء . هذا هو الموقف التأملي للعقل ، الموقف الذي منه تبدأ العلوم والفنون ، مع أنها لا تمكث طويلا عند هذا الموقع . فالعلوم تبدأ بقبول الوقائع والبراهين عن العالم الخارجي من دون محاولة تغييرهما . ان العلم ينطلق من القياسات والاوصاف الدقيقة ويجـري وراء مطالب العقل أكثر مما يجري وراء مطالب الانفعالات . فما يعالجه قائم هنـاك في الخارج ، بغض النظر فيما اذا كنا نحبه أو لا نحبه . أما الانفعالات فانها غير عقلانية : ففي مقياسها ما تحبه وما لا تحبه يحتل المرتبـة الاولى . ومن الطبيعي أن نعتقد أن الفنون تتبع طريق العاطفة ، مقابل العلوم التي تتبع طريق العقل . أن هذا صحيح الى درجة ما ، الا أن ثمة عاملا معقدا .

هذا العامل المعقد هو التباين بين « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب هذا » تلك هي حياة روبنسون كروزو التي جعلتها من نصيبك ، فلربما كنت ذا مزاج من المسرة والطمأنينة الكاملة ، وهو المزاج الذي يعتريك

عندما تتقبل جزيرتك وكل ما يحيط بك . لكنك لا تمتلك هذا المزاج دائما . وعندما تمتلكه يكون مزاج المطابقة مع الهوية ، أو مزاج التماهي حيث تشعر أن الجزيرة جزء منك وانت جزء منها . ان هذا الشعور ليس شعور الوعي أو اليقظة ، اذ تشعر بالانفصام عن كل شيء لا يدخل نطاق نفسك المدركة . ان الحالة العادية لعقلك هي الشعور بالانفصال، فيصبح هذا الشعور وعيا ، فالشعور « ان هذا ليس جزءا مني » سريعا ما يصبح « هذا ما ليس أريده » . انتبه لكلمة « أريد » فسوف نعود اليهـا .

وهكذا سرعان ما تتحقق أن ثمة فرقا بين العالم الذي تعيش فيـه والعالم الذي تريد أن تعيش فيـه . فالعالم الذي تريد أن تعيش فيه هو العالم البشري ، وليس العالم الموضوعي : ليس البيئة ، بل المسكن، ليس العالم الذي تراه ، بل العالم الذي تشيده مما تراه . فأنت تبني مأوى ، أو تزرع حديقة ، وحالما تبدأ العمل تدخل في مستوى مختلف من الحياة البشرية . انك الآن لا تفصل نفسك عن بقية العالم فحسب. فعقلك وعواطفك مشغولة الآن بالنشاط ذاته، فلا تمايز حقيقي بَيْنَهما. وحالمـا تستنبت الحديقـة أو المحصـول ، فانك تصـل الى مفهـوم عقلي أو عاطفي ، لانه الاثنان معا . بالاضافة الى ذلك فانك تعمل لأنك تشعر أن من واجبك أن تعمل ، ولأنك تريد شيئا تحصل عليه في نهاية عملك . ذلك يعني أن المقولات الهامة لحياتك لم تعد الذات والموضوع المراقب والاشياء التي يراقبها : ان المقولتين الهامتين هما ما تريده وما لا تريده وبعبارة أخرى ، الضرورة والحرية .

ان المرء بنفسه ليـس كائنا بشريا كامـلا ، لذلك سأجعل سفينة محطمة أخرى تمدك بلاجيء من الجنس الآخر ، وبأسرة تتكون تدريجيا: أنت الآن عضو في مجتمع بشري . . وهذا المجتمع البشري ، بعد مدة، سوف يحول الجزيرة الى شكل بشري نوعا ما . أما الشكل البشـري فهو شكل العمل الذي تقوم به أنت : الابنيـة والطرقات عبر الغابـة وتحصين المحاصيل الزراعية ضد الحيوانات التي تسعى الى أكلها .

هذه الاشـــياء ، المخططات الاولى للمدينـــة ، من طريـــق عام وحديقـــة ومزرعة ، هي الشكل البشري الطبيعة ، أو شكل الطبيعة البشرية ، التي تحبها أنت . هذه هي منطقـــة الفنون التطبيقية والعلوم ، وتظهر في مجتمعنا على شكل هندسة وزراعة وطب وعمران . في هذه المنطقة لا نستطيع أن نعين بوضوح أين ينتهي الفن وأين يبدأ العلم ، والعكس صحيـــح .

اللغة التي نستخدمها عند هذا المستوى ، هي لغة الحس العملي، لغة أفعال أو كلمات تعبر عن الحدث والحركة . فالعالم العملي هـــو عالم تعلو أصوات أحداثه على أصوات كلماته . ان هذا المستوى من الوجود أعلى من المستوى التأملي ، لأنه يقوم بعمل شيء في العالم بدلا من تأمله ، ولكنه يظل في حد ذاته مستوى بدائيا جدا . انه عمليةتحويل البيئة لصالح نوع واحد . هذه العملية تأخذ مجراها بين الحيوانات والنباتات ، مثلما تأخذ مجراها بين الكائنات البشرية . ان للحيوانات كثيرا من مهاراتنا العملية : فبعض الحشرات تقوم بعمل بنائي معماري بديع جدا ، وكلاب الماء تعرف تماما شيئا من الهندسة المدنية . في هذه الجزيرة ، وعلى الاخص ان كنت وحيدا ، لابد أن تطلع على مستوى حيواني من الدرجة الثانية . ان ما يجعل حياتنا العملية انسانية حقا هو المستوى الثالث للعقل ، حيث يندمج الوعي بالمهارة العملية .

ان المستوى الثالث هو رؤية او نمط قائم في ذهنك لما تريد أن تنشئه . نعود الى كلمة « اريد » مرة ثانية . ان أفعال الانسان تسيرها الرغائب ، الا أن بعض هذه الرغائب عبارة عن حاجات مثـــل الطعـــام والدفء والمأوى . ومن هذه الحاجات : الجنس والرغبة في التناسل وانتاج المزيد من الكائنات البشرية . لكن ثمة رغبة أيضا في الحصـــول على شكل بشري اجتماعي في الوجود ، شكل المدن ـــ الحدائق ـــ المزارع أو ما نسميه حضارة . ان حيوانات وحشرات كثيرة تملك هذا الشكل الاجتماعي أيضا ، لكن الانسان يعرف أنه يمتلكها ، فيقارن بين ما يعمله وما يتخيل ان بمقدوره أن يعمله . وهكذا نبدأ بمعرفة اين يكونالخيال

في مخطط الشؤون البشرية . انه القدرة على انشاء نماذج ممكنةللتجربة البشرية . ففي عالم الخيال كل شيء ممكن ، لكن لا شيء يحدث واقعيا. فان كان لابد من الحدوث ، فمن الضروري الانتقال من عالم الخيال الى عالم الحدث .

لدينا الآن ثلاثة مستويات للعقل ، ولكل مستوى منها لغته. وهذه اللغة هي الانجليزية في المجتمعات التي تتحدث الانجليزية . هناك مستوى الوعي أو اليقظة ، حيث أهم شيء في هذا المستوى انني أفرق بين نفسي وأي شيء آخر . وانجليزية هذا المستوى هي انجليزية المكالمة اليومية ، التي غالبا ما تكون مونولوجا . وبامكانك ان تتحقق بنفسك اذا استرقت السمع من وراء باب ، أو أصغيت الى نفسك . ويمكن ان نسمي هذه اللغة لغة التعبير الذاتي . ثم نجد لدينا مستوى المشاركة الاجتماعية ، ولهذا المستوى لغته ، انها لغة تكنولوجية نسمعها من المعلمين والوعاظ والسياسيين والدعاة والقانونيين والعلماء . لقد سمينا هذه اللغة من قبل لغة الاحساس العملي . ثم هناك مستوى الخيال ، الذي ينتج اللغة الادبية للقصائد والمسرحيات والروايات . والحقيقة أن هذه اللغة ليست لغات مختلفة ، لكنها ثلاثة اسباب مختلفة لاستخدام الكلمات .

ربما نستطيع ، على هذا الاساس أن نميز الفنون من العلوم . فالعلم يبدأ بالعالم الذي علينا ان نعيش فيه ، راضين بمعطياته ، محاولين فهم قوانينه . ومن هنا ينطلق العلم نحو الخيال : انه يغدو بناء عقليا ، نموذجا للطريقة الممكنة للتجربة . وكلما اوغل في هذا الاتجاه ، تكلم أكثر فاكثر لغة الرياضيات التي هي في الحقيقة احدى لغات الخيال ، الى جانب لغة الادب والموسيقى . ويبدأ الفن من جهة اخرى ، بالعالم الذي انشأناه ، وليس بالعالم الذي نراه . انه يبدأ بالخيال ، ثم يعمل باتجاه التجربة العادية : اي انه يحاول ان يجعل نفسه مقبولا ومعترفا به قدر الامكان . انك تعرف لماذا نتجه الى اعتبار العلوم عقلية واعتبار الفنون عاطفية : : فالاول يبدأ بالعالم كما هو قائم . والاخر يبدأ بالعالم

الذي نريده ان يكون . لا شك ان العلم ، حتى هذه النقطة يقدم رؤية عقلية للواقع ، ويحاول الفن ان يجعل العواطف دقيقة ومنضبطة ، كما تفعل العلوم بالعقل . لكن من السخافة الاعتقاد ان العالم عقلاني لا تحركه عاطفة ، وان الفنان ملقى في دوامة العواطف الهائجة . فانت لا تستطيع تمييز العلوم من الفنون بالعمليات العقلية التي يستخدمها الناس : ان العلم والفن ، كليهما ، يستخدمان مزيجا من الحس العام والحس الداخلي . ان العلم المتطور والفن المتطور يلتقيان معا التقاء حميما ، من الناحية النفسية وغير النفسية .

لكن حقيقة انهما ينطلقان من نقطتين متعارضتين ، وان التقيا في منتصف الطريق ، تجعل بينهما فرقا هاما . فالعلم يتحدث كثيرا عن العالم كما هو جار : انه ينمو ويتحسن . ان الفيزيائي اليوم يعرف من الفيزياء أكثر مما يعرف نيوتن ، وان لم يكن عالما عظيما . لكن الادب ينشأ من النموذج الممكن للتجربة ، وما ينتجه هو النموذج الادبي الذي نسميه النموذج الكلاسيكي . فالادب لا ينمو ولا يتحسن ولا يتقدم . فمن الممكن ان يكون لدينا مسرحيون في المستقبل يكتبون مسرحيات اجود من « الملك لير » وان تكن مسرحيات مختلفة ، لكن الدراما ككل أو بشكل عام ، لن تكون أفضل من « الملك لير » ان « الملك لير » تعتبر فعلا دراما ، وكذلك «أوديب ملكا » التي كتبت قبلها بألفي عام ،وستظل كلتاهما نموذجين للكتابة الدرامية طالما ان هناك جنسا بشريا يعاني ويقاسي . ربما تتحسن الظروف الاجتماعية : فمعظمنا يرغب في العيش في الولايات المتحدة في القرن التاسع عشر ، وليس في ايطاليا القرن الثالث عشر ، واحتفاء وايتمان بالديمقراطية قد يترك احساسا في معظمنا أكثر من جحيم دانتي . لكن لا ينجم من ذلك ان وايتمان كشاعر أفضل من دانتي : ان الادب لا يسير وفق ذلك الخط من التحسن والتقدم .

ان تحسن كل شيء مع الزمن ، بما في ذلك العلم ، يجعل الفنان الادبي ملقى على الهامش . فلا يبدو ان الكتاب يستفيدون من تقدم العلم ،

وان كانوا يستفيدون من كل أنواع الخرافات . ولاشك أنك لن تهرع الى الشعراء المعاصرين طلبا للارشاد والقيادة في عالم القرن العشرين . لا أظن انك تقصد عزرا باوند بنزعته الفاشية وكونفوشيته ونزعته المعادية للسامية . ولا تذهب الى ييتس بنزعته الروحانية وجنياته وتنجيماته . ولا تهرع الى لورانس الذي سيقول لك ان افضل شيء للخدم هو الجلد ، لأنه يوطد دورة الدم بين الخادم والسيد . ولا تعمد الى اليوت الذي يخبرك بأنه للحصول على ثقافة مزدهرة يجب أن نثقف النخبة ، تاركين بقية الناس يعيشون بالطريقة المألوفة ، والا نمس كنيسة انجلترا . ربما كان الروائيون أقرب الى العالم الذي يعيشونه، ولكن ليس كثيرا . إن الشيوعيين يتحدثون عن انحطاط الثقافة البرجوازية ، وهو ما يرددونه دائما ، إلا أن الكتاب المنتمين اليهم لا يبدون افضل ، بل انهم ابلد . وهكذا يبدو أن المسألة الحقيقية مسألة كبيرة جدا . أمن الممكن أن الادب ، وعلى الاخص الشعر ، يفوق في النمو حضارة علمية كحضارتنا؟ لقد أراد الانسان أن يطير ، ومنذ آلاف السنين كان ينحت تماثيل لثيران مجنحة ، ويروي القصص عن اناس حلقوا في طيرانهم بأجنحة صناعية اذابتها الشمس . في مسرحية هندية عمرها الف وخمسمئة سنة ، عنوانها « ساكونتالا » هناك إله يطوف طائرا في عربة ، بحيث ان القارىء الحديث يأخذ انطباعا بأنها اشبه بطائرة خاصة . لقد كان خيال الكاتب جامحا ، ولكن هل نحن بحاجة الى امثال هذه القصص ونحن نملك طائرات خاصة ؟

ليست هذه مسألة جديدة : لقد طرحها قبل مئة وخمسين سنة توماس لوف بيكوك ، الذي كان شاعرا وروائيا فذا جدا . لقد كتب مقالة بعنوان « أربعة عصور من الشعر » فقال ، وبالطبع لا يعني ما يقول ، إن الشعر ثرثرة عقلية توقظ خيال البشرية في طفولتها ، لكن الآن ، في عصر العلم والتكنولوجيا ، فقد الشاعر وظيفته الاجتماعية . قال بيكوك « الشاعر في أيامنا عبارة عن نصف بربري في مجتمع متمدن . إنه يعيش في الايام الغابرة . آراؤه ، أفكاره ، مشاعره ، تداعياته ،

كلها تصرفات بربرية وعادات بالية وخرافات منبوذة ، إن مشية عقله أشبه بمشية السرطان : الى الخلف » . مقالة بيكوك ازعجت صديقه فدحضها بمقالة تحت عنوان « دفاع عن الشعر » . مقالة شللي قطعة ادبية رائعة ، إلا انها لا تدخل القناعة في عقل احد . سوف ازهق كثيراً من وقتي حول مسألة صلة الأدب الوثيقة بعالم اليوم ، ويمكن الآن أن أشير فقط الى الخطوط الرئيسية لاجابتي . هناك نقطتان أوردهما الآن : احداهما سهلة بسيطة ، والثانية اشد تعقيداً .

النقطة البسيطة هي ان الأدب ينتمي الى العالم الذي يشيده الانسان ، وليس الى العالم الذي يراه ، الى بيته وليس الى بيئته . عالم الأدب هو العالم البشري الملموس للتجربة المباشرة . إن الشاعر يستخدم الصور والاشياء والأحاسيس أكثر مما يستخدم الأفكار المجردة ، والروائي يهتم بسرد القصص لا باثارة المجادلات . وعالم الأدب هو عالم بشري شكلا ، عالم تشرق الشمس فيه من الشرق ، وتغرب من الغرب على تخم أرض مسطحة ذات ثلاثة ابعاد ، حيث الوقائع الأولية ليست ذرات وكهارب ، بل أجساد ، والقوى الأولية ليست طاقة أو جاذبية ، بل حب وموت وحزن وفرح . فلا يدهشنا أن يكون الكتاب من الناس البسطاء ، وليسوا من المثقفين . والحقيقة انهم ليسوا أقل من أي شخص آخر بلاهة وشذوذا . ما يهمنا هو ما ينتجون ، لا ما هم عليه ، والشعر عند ملتون « بسيط وحسي وعاطفي » أكثر من الفلسفة أو العلم .

النقطة الثانية ، النقطة الصعبة المعقدة ، تعود بنا الى ما قلناه ، عندما كنا في جزيرة بحر الجنوب . ان استجابتنا العاطفية للعالم تتفاوت بين « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب هذا » وقد قلنا ان الجملة الأولى تدل على حالة التماهي ، وهو الشعور أن كل شيء حولنا هو جزء منا ، والجملة الثانية تدل على الحالة العادية للوعي ، أو الانفصال ، حيث يكون الفن والعلم قد ظهرا . إن الفن يبدأ حالما تنقلب « أنا لا أحب هذا » الى « ليست هذه الطريقة هي الطريقة التي اتخيله بها » . فنلاحظ هنا

إن بين العقل الابداعي والعقل الذي هو كتلة من الخلايا العصبية شيئا مشتركا . فكلاهما لا يرتاح لما يراه ، وكلاهما يؤمن إن من الضروري وجود شيء آخر هناك . وكلاهما يحاول ادعاء إنه هناك ، أو ان يجعله هناك . والفروقات بينهما هامة جداً ، لكننا غير مستعدين لها الآن .

في مستوى الوعي العادي يكون الفرد مركز كل شيء ، ويكون محاطا من كل جوانبه بما ليس هو (اي بأشياء تتغاير عنه ــ المترجم) . وفي مستوى الحس العملي ، أو في مستوى الحضارة ، ثمة محيط بشري ، عالم مثقف قليلا ، ذو شكل بشري ، مسيج بغابة بين البحر والسماء . ولكن اي شيء يمكن تمثيله يصنع من الخيال ، وحدود التخيل هي بشكل عام العالم البشري . وهنا نسترجع ، بوعي تام الحس الاصلي المفقود للتماهي مع ما يحيط بنا ، حيث لا وجود لشيء خارج عقل الانسان . إن الاديان تقدم لنا رؤى الابدية والسماوات اللا محدودة أو الفراديس التي لها شكل المدن والحدائق التي اقامها الانسان في حضارته ، مثل اورشليم وعدن المذكورة في التوراة ، لكن لا يوجد فيها ذلك الاحباط والبؤس اللذان يوجدان في حياتنا العادية بكميات ضخمة . اننا لن ننظر الى تلك الرؤى باعتبارها دينا ، بل باعتبارها تشير الى الحدود التي يصل اليها الخيال . كما تشير أيضا الى ان الخيال لا يعرف حدودا في هذا العالم البشري . قلنا من قبل ان الرغبة في الطيران خلقت الطائرة . إلا ان الناس يستقلون الطائرات ، ليس رغبة في الطيران بل لانهم يريدون الوصول الى مكان ما بصورة اسرع . فليس ما انتج الطائرة رغبة في الطيران بقدر ما هو التمرد على طغيان المكان والزمان . ووتلك عملية لا تتوقف ، مهما بلغ تحليق رواد فضائنا ، امثال تيتوف وغلين ، من علو شاهق .

لكل حديث من احاديثي الستة ، جعلت عنوانا مأخوذا من الادب . وعنواني الذي وضعته لهذا الحديث هو « الحافز على المجاز » اخذته من قصيدة والاس ستيفنس . واليكم القصيدة :

تحبها تحت الاشجار في فصل الخريف
لأن كل شيء وقتها يكون نصف ميت
فالريح تجر اذيالها مثل كسيح يزحف
بين الاوراق
وتكرر كلمات لا معنى لها

* * *

وبالطريقة ذاتها كنت سعيدا في الربيع
بالوان الاشياء الباهتة لأشياء اربعة
السماء ذات الاشعاع الباهت
والغيوم المنصهرة والطائر الوحيد والقمر الغامض

* * *

القمر الغامض ينير عالما غامضا
من الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها تماماً
حيث انت نفسك لا تستطيع
ان تعبر عن نفسك تماما
ولا ترغب في ان تعبر عنهـــا

* * *

ترغب في مباهج التغيرات :
الحافز الى الاستعارة

يتقلص من ثقل القمر البدائي ،
الفباء الوجـود

* * *

المزاج المتورد ، المطرقة
من احمر وازرق ، الصوت الاجش ــ
الفولاذ يحطم المودة ــ الوميض الحاد
والمجهول الحيوي ، الدعي ، القاتل ، المهيمن

* * *

ما يسميه ستيفنس ثقل القمر البدائي ، ألفباء الوجود ، المجهول العنصر المسيطر ، هو العالم الموضوعي ، العالم الذي خلق ليقف ضدنا. في غير ميدان الادب ، ليس الحافز الى الكتابة سوى وصف هذا العالم. لكننا في ميدان الادب نفسه نستخدم اللغة بطريقة تترابط عقولنا بها . وحالما تستخدم لغة الترابط ، فقد باشرت باستخدام الكلام البلاغي . فلو قلت أن هذا الحديث جاف وبليد ، فقد استخدمت البلاغة وربطتها بأصولها . هنالك نوعان من الربط ، المماثلة والتوحد ، فالمماثلة هي شيئان يشبه احدهما الآخر ، والتوحد يعني شيئين بهوية واحدة . فالمماثلة كقول بيرنز : « حبيبتي تشبه وردة حمراء ، حمراء » . والتوحد كقول شكسبير:

انت الآن زينة الدنيا البهية
والرسول الوحيد الى الربيع الصارخ

فالمماثلة في الصورة البلاغية تسمى « التشبيه » والتوحد يسمى «المجاز» .

عليك أن تكون حذرا في الادب الوصفي عندما تستخدم اللغة الترابطية. سوف تجد ان المماثلة ، او المشابهة ، تشبيه شيء بآخر ، تخدع جدا في

الوصف ، اذ الفروقات بين شيئين مهمة كالمشابهات . أما في المجاز ، حيث يمكنك ان تقول : « ان هذا هو ذاك » فانك تدير ظهرك للمنطق والعقل بصورة كاملة ، فمنطقيا لايمكن لشيئين ان يكونا شيئا واحدا ، انهما يظلان شيئين . ان الشاعر ، على أي حال ، يستخدم هذين الشكلين الفجين البدائيين من التفكير ، بطريقة غير مألوفة ، لان مهمته ليست وصف الطبيعة ، بل أطلاعك على عالم امتلكه وامتصه العقل البشري ، بصورة تامة ــ انه يقدم اليك مايسميه بودلير « السخر الموحي الـذي يشتمل على الذاتي والموضوعي في الوقت نفسه ، على الفنان والعالم الذي خارج الفنان معا » . ان الحافز على المجاز ، حسب كلام والاس ستيفنس هو الرغبة في الربط ، وفي التوحد ، توحد العقل البشري بما يجري خارجه ، لان المتعة الحقيقية الوحيدة التي يمكن ان تمتلكها هي في تلك اللحظات النادرة ، حين تشعر اننا اذا كنا نعرف الجزء فاننا أيضا جزء مما نعرف ، على حد قول بولس .

* * *

٢ ـ مدرسة الغنـاء

في حديثي الاول جعلت سفينتك تتحطم ودفعت بك الى جزيرة في بحر الجنوب ، وحاولت أن ابرز المواقف العقلية التي يمكن ان تنجم عن ذلك . وقد رأيت أن ثمة ثلاثة مواقف رئيسية : الاول حالة الوعي أو اليقظة التي تفصلك كفرد عن بقية العالم . والثاني هو الموقف العملي لخلق طريقة انسانية للحياة في ذلك العالم . والثالث الموقف التخيلي ، الرؤية أو نموذج العالم كما تتخيله انت ، وكما تود أن يكون . وقلت ان ثمة لغة لكل موقف من هذه المواقف ، وان تلك اللغات تظهر في مجتمعنا على شكل لغة الحديث اليومي ، ولغة المهارات العمليـة ، ولغـة الادب . واكتشفنا ان لغة الادب عبارة عن لغة ترابطية : تستخدم طرق الاداء البلاغي ، مثل التشبيه والمجاز لتوحد بين العقل البشري والعالم الكائن خارج هذا العقل . وهذا التوحيد هو ما يهتم به الخيال .

لاحظت أننا ذهبنا تدريجيا من الجزيرة الى كندا القرن العشرين ، فهناك ، الجزيرة ، قلما عثرنا على أدب نفيس ، فان كان ثمة أدب فهو من النوع العملي ، امثال الرسائل الموضوعة في قماقم ، ان كان لديك قماقم في تلك الجزيرة . ان السبب هو انك لست بدائيا اصيلا : فلا تستطيع ان تجعل خيالك يعمل في هذا العالم ، ماعدا تلك البقع التي تعرفها . سنرى مدى أهمية نقطة كهذه على الفور . وفي الوقت نفسه فكر في روبنسون كروزو ، وهو انجليزي في القرن الثامن عشر ، من وطن اصحاب المتاجر . انه لايكتب الشعر : مافعله كان فتح صحيفة ودفتر حسابات .

ولكن افرض انك في مستوى من البدائية يسمح لك بتطوير حياتك الخيالية . انك ستبدأ بتوحيد العالمين : الانساني ، بكل انواع الطـرق

المتوفرة . إن الاشيع الاعم ، والشيء الاهم بالنسبة الى الادب هو الاله الكائن الذي هو بشري في الشخصية والشكل العام، لكن يبدو أن له ارتباطا خاصا بالعالم الخارجي ، كإله العاصفة وإله الشمس وإلـه البحـر وإله الشجر . بعض الشعوب توحد نفسها بحيوانات أو نباتات معينة ، تسمى الطواطم ، وبعضها يربط حيوانات معينة ، حقيقية أو تصويرية ، كالثيران أو التنانين ، بقوى الطبيعة ، وبعضها يعزو قوى الطبيعة السائدة، الى كائنات بشرية ، من السحرة غالبا ، واحيانا من الملوك . ربما تقول ان هذه الاشياء تتعلق بالدين المقارن او الانتروبولوجيا ، وليس بالنقد الادبي . وانا اقول انها كلها منتوجات الميل الى توحيد العالمين : البشري والطبيعي . ذلك انها فعلاً مجازات تصبح مجازات صرفة ، حالما تتوقف أن تكون معتقدات ، أو حتى قبل ذلك . هوراس بطبعه المتباهي ، قال مرة ان شعره سوف يدوم مادامت العذارى الراهبات يذهبن الى الهضبة الكابيتولية للتعبد في معهد جوبيتر . الا أن شعر هوراس استمر أكثر من ديانة جوبير ، بل جوبيتر نفسه لم يستمر في الحياة إلا لأنه كان كامناً في الادب .

لايوجد مجتمع بشري من البدائية بحيث يمتلك نوعا من الادب . الشيء الوحيد هو ان الادب البدائي لايكون وقتها مميزا من بقية مظاهر الحياة : انه مايزال مدموجا بالدين والسحر والاحتفالات الاجتماعية. لكن يمكن أن نرى تعبيرا أدبيا يكتسب شكلا في تلك الاشياء ، ويكوّن اطارا تخييليا ، ان صح القول: بحيث يشتمل على الادب المتحدر منه. إن الآلهة تتخذ شخصيات معينة : فهناك إله لخداع وإله السخرية واله الكبرياء : وهذه النماذج نفسها دخلت في الليجندات والحكايات الشعبية ، كمـا دخلت في الرواية الخالية بعد تطور الادب. واتخذت الطقوس والرقصات شكلاً دراماتيكيا ، وبالتدريج تظهر دراما مستقلة . أما القصائد التي استخدمت في مناسبات مختلفة ــ اغاني الحرب والعمل ، والمـراثي الجنائزية ، واغاني الأطفال ــ فتصبح شكلا أدبيا تراثيا .

مغزى كل هذا هو أن لكل شكل في الادب اصلا ، ويمكن ان نتتبع هذا الأصل حتى أقدم الأزمنة الغابرة . فرغبة الكاتب في الكتابة متأتية من تجربة سابقة في الادب ، فهو يبدأ بتقليد أي شيء قـرأه ، وهو مايعني ما يكتبه الناس حوله . وهذا يمده بما يسمى عرفاً ، أي طريقة معينةفي الكتابة مقبولة نمطياً واجتماعيا . ان الشاعر الشاب في عصر شكسبير لابد ان يكتب عن إحباط الرغبة الجنسية ، والشاعر الشاب في هذا العصر سيكتب عن انفراجها ، ولكن تظل الكتابة في كلتا الحالتين عرفا . بعـد ممارسة العرف فترة زمنية ، سوف يتطور احساسه المميز بالشكل من قلب معرفته بالتكنيك الادبي . فهو لايبدع من لاشيء . ومهما كان الشيء الذي يقوله فانه لا يقوله الا ضمن طريقة أدبية معترف بها . ويمكن أن نفهم هذا بصورة أفضل لو اخذنا الرسم مثالاً لنا . كان هناك رسامون منذ العصر الجليدي الاخير ، وآمل أن يكون هناك رسامون حتى العصر التالي : انهم يظهرون تنوعا في الرؤية ، واصالة في ابراز هذه الرؤية. لكن القضايا التكنيكية الفعلية، أو الشكلية للتركيب الموجودة في القيام بوضع ألوان وأشكال معينة على سطح اللوحة ، الذي يكون عادة على شكل مستطيل، ماتزال مستمرة منذبداية الرسم وحتى اليوم، من دون أن تتغير.

وكذلك الأمر في الأدب . فالقصة الخيالية، لا تتغير قضاياها التكنيكية من حيث شكل القصة الذي يجعلها مفيدة في القراءة ، ويمدها بعنصر التشويق ، ويخلق لها منطق البداية والنهاية ، مهما كان الزمن او الثقافة التي توجد فيهـا القصة . لقـد لاحظ فورستر أنه من دون أجراس الزواج ونواقيس الجنازات، لا يعرف الكاتب الروائي أين يتوقف: ويمكن أن يضيف نهاية تقليدية ثالثة ، وهي نقطة المعرفة الذاتية ، حيث فيها تجد الشخصية شيئاً ما خارج نفسها نتيجة تجربة معقدة متأزمة . لكن الزواج ونواقيس الجنازات ، لا يعرف الكاتب الروائي أين يتوقف: ويمكن الابداعي ، منذ آلاف السنين وحتى اليوم . لو فتحت التوارة ، لوجدت قصة عثور ابنة فرعون على الطفل موسى. وهذا نمط تقليدي للقصة، الولادة الغامضة للبطل ، نجده في قصة ملك من بلاد الرافدين ، قبل أن

تكون هناك توراة على الاطلاق. ونجد هذا النمط في ليجندة عن برسيوس الاغريقي . وقد نقل هذا النمط الى الادب يوربيدس في مسرحية «ايون» ثم استخدمه بلوتوس وتيرنس وكتاب كوميديون آخرون ، ثم صار وسيلة في القصة الخيالية ، استخدمت في « توم جونز » و « اوليفر تويست » وما تزال من الوسائل القوية في الادب .

كذلك تلاحظ أن الأدب الشعبي وهو نوع من القصص تقرأ للتسلية، يجري دائما ضمن اعراف دقيقة . لو أخذت قصة جاسوسية فقد تظل حتى نهايتها ، وأنت لا تعرف من قام بهذا العمل الغامض ، لكنك تعرف قبل أن تقرأ القصة ، معرفة دقيقة ، نوع ذلك الشيء الذي سيحدث. فاذا قرأت قصة في المجلات النسائية ، فانت تقرأ قصة سندريلا مرة بعد اخرى . واذا قرأت قصصا مثيرة ، فكأنك تعيد قراءة قصة « ذو اللحية الزرقاء » مرة بعد أخرى . فاذا قرأت قصص رعاة البقر فكأنك تقرأ الاعراف الرعوية بعد أن تطورت ، ودخلت الأدب في العصور كلها ، بما في ذلك أدب شكسبير . والشيء نفسه يصدق على تقديم الشخصيات . فآلهة الخداع او آلهة التباهي في الاساطير القديمة والقصص الشعبية البدائية، هي شخصيات من النوع ذاته الذي استخدمه فولكنر أو تنيسي وليامز . ولقد اشرت الى بلوتوس وتيرنس ، وهما كاتبان كوميديان في في روما عاشا قبل المسيح بمئتي سنة ، أخذا حبكتهما من المسرحيات اليونيانية القديمة . وما يحدث في الكوميديات يكون عادة على النحـو التالي: شاب يقع في حب فتاة من فتيات الطبقة الرفيعة ، ولا يستطيع أبوه أن يفعل شيئا ، الا أن خادما ذكيا يستغفل الأب والشاب معا ، ويحصل على الفتاة. غير الفتاة البلاطية واجعلها راقصة في الكورس واجعل الخادم قهرمانا ، وحول الاب الى العمة اغاثا ، تحصل على الحبكة ذاتها في رواية وودهوس . إن وودهوس كاتب شعبي وحقيقة كونه كاتبـا شعبيا تلعب دورا في استخدامه للحبكات الاصيلة . وبالطبع هو لا ينظر الى حبكاته نظرة جدية ، فهو يسخر منها عندما يستخدمها . لكن هذا ما فعله تيرنس وبلوتوس .

المبدأ الذي نراه ، اذن ، هو ان الأدب لا يستطيع أن يشتق أشكاله إلا من ذاته : انها لا يمكن أن توجد خارج الادب ، الا بمقدار ما توجد الاشكال الموسيقية، كالسوناتا والفيوغ خارج نطاق الموسيقى.هذا المبدأ هام جدا لفهم ما يجري في أدبنا . فعندما كانت كندا ما تزال قطراًللرواد فان من المفترض أن تكون قطرا جديدا كل الجدة ، مجتمعا جديدا ، أي لا بد لهذه الأشياء والتجارب من ان تنتج أدبا جديدا . ومنذ ذلك الوقت والكتاب الكنديون ، وأنا منهم ، يقولون أن كندا سوف تقدم ادبا جديدا لكن هذه الاشياء والتجارب الجديدة لم تقدم سوى المضمون ، انها لم تقدم أشكالا ادبية جديدة . ان هذه الأشكال لا يمكن أن تأتي الا من الأدب الذي يعرفه الكنديون . ان الناس الذين قدموا ، قبلا ، من انجلترا عام ١٨٣٠ وراحوا يكتبون وفق تقاليد الادب الانكليزي في عام ١٨٣٠.ماكان بمقدورهم أن يفعلوا غير ذلك : لم يكونوا بدائيين ، وما كان بمقدورهم أن يروا العالم كما يراه الهنود الحمر . عندما كتبوا احتذوا حذو بايرون وسكوت وتوماس مور ، لان ذلك ببساطة ما كانوا يقرؤون ، ولهذا السبب ذاته يقلد الكتاب الكنديون اليوم كتاباً من أمثال لورانس وأودن.

وقد حدث الشيء ذاته في الولايات المتحدة ، فقد تنبأ الناس بأن إليادات وأدويسات سوف تظهر من الغابات القديمة للعالم الجديد . كان الأميركان أكثر حظا منا بقليل : فقد كان لديهم فعلا كتّاب فيهم من الأصالة ما جعلهم يقدمون ملاحم قومية ، لا تشبه في قليل أو كثير الالياذة والاوديسة ، انها كتب من أمثال « هكلبري فن » و « موبي ديك » ، تطورت من تقاليد تختلف كل الاختلاف عن تقالبد هومر . لكن هل يحق لنا أن نقول انها لا تشبه في قليل أو كثير الالياذة والاوديسة؟ اذا القينا عليها نظرة سطحية ، فانها مختلفة كل الاختلاف ، ولكن كلما عمقت معرفتك بالاوديسة وهكلبري فن ، ظهرت امامك المشابهات والتماثلات بينها : التنكرات والاكاذيب البريئة للتخلص من الورطات ، والمغامرات المثيرة ، التي غالبا ما تنقلب الى مغامرات تراجيدية ، واختلاط الحابل بالنابل ، والاحساس بأن الصداقة البشرية أقوى من

اي كارثة . ان ملفيل يخرج عن السرد الروائي ويشرح لنا كيف أن حوته الأبيض ينتمي الى أسرة الوحوش البحرية ذاتهـا التي تبرز في الأساطير اليونانية وفي التوراة .

انا لا أقول انه لا جديد في الأدب . انا أقول ان كل شيء جديد ، ومع ذلك فان هذا الجديد هو من نوع القديم ذاته ، مثلما الطفل فرد جديد مع انه مثال لشيء شائع جدا ، وهو الكائنات البشرية ، المنحدرة هـي الاخرى من الكائنات البشرية الأولى . ولا شك انك تتساءل : ما الغاية من هذا الكلام ؟ . . الغاية نقطتان :

الأولى : أنت تذكر أنني ميزت لغة الخيال ، أو الأدب ، من لغـة الوعي ، التي تقدم لنا الحديث اليومي ، ومن لغة المهـارة العملية أو المعرفة ، التي تقدم لنا المعلومات كالعلم والتاريخ . تلكم هي أشـكال للخطاب اللفظي حيث تتكلم مباشرة الى المستمعين . لكن في الادبلايوجد خطاب مباشر : فالامر ليس ماذا تقول ، بل كيف تقول . ان الكاتب الادبي لا يقدم معلومات ، لا عن الموضوع ولا عن حالته الذهنية : انه يسعى الى ترك الشيء يأخذ شكلهالخاص،سواء كان هذا الشيء قصيدة أو مسرحية أو رواية أو أي شيء آخر . وهذا السبب في انك لا تستطيع أن تنتج الادب بصورة طوعية حرة ، وربما كتبت رسالة او تقريرا . وهذا هو السبب أيضا في أنه لا فائدة من اخبارك الشاعر انه يجب أن يكتب بطريقة مختلفة حتى تفهمه أفضل . إن الكاتب الادبي لا يستطيع الا أن يكتب وفق الشكل القائم في عقله . فمن الخطأ الاعتقاد أن الكاتب الاصيل هو النقيض المقابل للكاتب التقليدي . جميع الكتاب تقليديون لانهم جميعا يواجهون المشكلة ذاتها وهي تحويل لغتهم من كلام مباشر الى خيال . بالنسبة الى الكاتب الذي دون الوسط ، يجعله التقليد يعيد صدى الآخرين ، وبالنسبة الى الكاتب الشـعبي ، يمنحه صيغـة يمكن أن يستغلها ، وبالنسبة الى الكاتب الجيد المرموق ، فانه يطلق تجاربه،أو عواطفه من ذاته ويدمجها في الادب ، مرجعها الذي اليه تنتمي .

هاكم قصيدة لتوماس كلمبيون معاصر شكسبير :

عندما تجبرين على النزول الى
ظلال العالم السفلي
وتحلين ضيفة فاتنة
وحولك تتحلق الأرواح الجميلة
يوبي البيضاء وهيلين المغناجة
وبقية الحسناوات
ليسمعن قصص حبك الاخيرة
من ذلك اللسان العذب الذي
تحرك موسيقاه هضاب الجحيم

* * *

عندئذ تكلمي عن المسرات والمآدب
عن الاقنعة والمتنافسين في شرخ شبابهم
عن المباريات والتحديات الكبرى للفرسان
وعن كل تلك الانتصارات من اجل جمالك :
وعندما تخبرينهن عن كل الأعمال
الرفيعة التي صنعت من اجلك
اخبريهم كيف اقدمتِ على قتلي .

هذا الشعر كتب وفق تقاليد شعراء ذلك العصر في شعر الحب : فالشاعر دائما يقع في حب سيدة قاسية متأبية ، هجرانها يسبب

لحبيبها الجنون أو الموت . انه تقليد صرف ، وإننا لنضيع الوقت إذا رحنا نفتش عن المرأة في حياة كامبيون ـ فليس هناك من تجربة حقيقية وراء هذه القصيدة. كامبيون نفسه كان شاعرا وناقدا ومؤلفا موسيقيا، نسج قصائده على الحانه الموسيقية الخاصة . كان أيضا جرفياً بدأ بدراسة القانون ، الكنه انقلب الى الطب وخدم في الجيش فترة من الوقت وباختصار كان مشغولا ، لا وقت لديه لأن يكون قتيل حب سيدة ظالمة . تستخدم القصيدة اللغة الدينية . ولكن الدين الذي تحدث عنه كامبيون ليس الدين الذي يؤمن به أبدا . ومع ذلك فقد جاءت قصيدة حب رفيعة المستوى ، انها قصيدة متكاملة ، ولو اعتقدت أن القصيدة التقليدية لا يمكن أن تتأتى الا من الممارسة الادبية ، وانك تستطيع أن تكتب قصيدة افضل اذا اعتمدت على التجربة الحقيقية ، فاني أشك في أنك تستطيع أن تثبت ذلك . بيد اني لا أستطيع شرح ما فعله كامبيون فعلا في هذه القصيدة قبل أن أصل الى النقطة الثانية.

كل الموضوعات والشخصيات والقصص التي تواجهك في الأدب تنتمي الى أسرة واحدة متواشجة . وبامكانك التحقق من ذلك إذا امعنت في كلمات التراجيديا أو الكوميديا أو الهجاء أو الرومانس: فهناك طرق نموذجية عديدة يتم سرد القصص بواسطتها . انك تحتفظ بجماع خبراتك الادبية معا : فأنت دائما تتذكر قصة أخرى قرأتها أو فلما شاهدته أو شخصية أثرت فيك . لكن هذا يحدث لمعظمنا ، في أغلب الأوقات ، بشكل غير واع ، لكن الحقيقة انك في الأدب لا تقرأ رواية واحدة ، أو قصيدة بعد أخرى ، فهناك موضوع لابد من دراسته ، كما في العلم ، فكلما درست أكثر ، تعمقت في الأدب ككل أكثر فأكثر . مفهوم الأدب « ككل » يوحي الينا بشيء آخر . أمن الممكن ، بأي طريقة فجة وناقصة ، أن نلقي نظرة شمولية على الأدب ككل : على اعتباره موضوعا متماسكا للدراسا ، وليس فقط أكواما من الكتب ؟ إن نقادا عديديدين في السنوات الاخيرة جرفهم هذا الاقتراح ، فطفقوا يرجعون الى الأدب البدائي الذي تحدثنا عنه قبل قليل .

لانشاء أي عمل في الفن انت بحاجة الى مبدأ في التكرار أو المعاودة: هذا ما يقدم الك الايقاع في الموسيقى ، والنموذج في الرسم . اما الأدب فلابد من أن يقوم بتوحيد العالم البشري مع العالم الطبيعي ، أو يخلق تماثلات بينهما . ان السمة المعادة او المكررة بشكل واضح في الطبيعة هي الدائرة . فالشمس تسافر عبر السماء وتغرق في الظلام ثم تعود من جديد ، والفصول تدور من الربيع الى الشتاء ، وتعود من جديد الى الربيع والماء يجري من الجداول أو الينابيع الى البحر ، ثم يعود مع المطر . والحياة الانسانية تسير من الطفولة الى الموت ، ثم تعود في ولادة جديدة . فلابد والحالة هذه ، من أن تلتصق القصص والأساطير البدائية بهذه الدائرة التي تمتد مثل عمود فقري وسط كل من حياة الانسان والطبيعة .

الميثولوجيات ملأى بالآلهة والأبطال الشباب الذين يقومون بشتى المغامرات الناجحة ، ثم يتخلى صحبهم عنهم أو يخونونهم ، فيقتلون أو يموتون ، لكنهم يرجعون الى الحياة مرة ثانية ، فيمثلون بقصتهم هذه حركة الشمس عبر السماء نحو الظلام وتعاقب الفصول من الشتاء الى الربيع . أحيانا يلتهمهم وحش بحري هائل ، أو يقتلهم خنزير برّي ، أو يتوهون في عالم سفلي مظلم غريب ، ثم يكافحون حتى يجدوا سبيلا للخروج ، والعودة الى العالم . أساطير من هذا النوع نجدها في قصص برسيوس وثيسيوس وهرقل في الميثولوجيا الاغريقية ، وهي تقبع وراء الكثير من قصص التوراة . وقد جرت العادة أن تكون هناك شخصية نسائية في القصة . وقد زعم بعض النقاد الذين أشرت اليهم أن هذه القصص ترجع الى قصة ميثولوجية واحدة ، ربما لا يكون لها وجود كقصة في أي مكان في العالم ، الا أن في مقدورنا انشاءها من الأساطير والليجندات التي بين أيدينا . وقد حاول الشاعر روبرت غريفز أن يفعل هذا ، في كتاب سماه « الربة البيضاء » . وقد سمى غريفز القصيدة « الى جوان في الانقلاب الشتوي » : جوان اسم ابنه، والانقلاب الشتوي اشارة الى زمن عيد الميلاد،وهو أدنى نقطة في السنة،

عندما نلقي الاخشاب في النار ، أو نضع الانوار على رؤوس الاشجار ، دلالة على التأكيد أن نور العالم لن ينطفىء . تبدأ قصيدة غريفز كما يلي :

هناك قصة واحدة ، واحدة فقط
تستحق ان اخبرك بها
سواء كنت شاعراً مثقفا او طفلاً موهوبا
فاليها ترجع كل الخطوط او الزينات الصغيرة
التي يرتجف ضوؤها
كالقصص الشائعة في شرودنا .

في نسخة غريفز لهذه القصة الواحدة ، تلعب دور البطولة فيها « الربة البيضاء » وهي شخصية نسائية مرتبطة بالقمر ، الذي يكون مرة عذراء ومرة زوجة ومرة سيرين أو ساحرة جميلة لكنها مخادعة ، ومرة عجوزا مشؤومة او ساحرة من العالم السفلي ، مثل هيكاتي وبقية السحرة في مسرحية « مكبث » ، ويرى غريفز أن فصاحة قصيدة كامبيون التي سبق واطلعتك عليها متأتية من حقيقة أنها تستخدم هذه الربة البيضاء في أعظم ملمح من ملامحها : الساحرة اللعينة تطوف الجحيم وهي تحملق مفتخرة بجثث عشاقها الذين قضت عليهم . وعندما يقول غريفز انها القصة الوحيدة التي تستحق السرد في الأدب، فانه يعني أن النماذج الكبرى للقصص ، من كوميديات وتراجيديات، تستمد موضوعها منها . فالكوميديات مستمدة من المرحلة التي يكون فيها الرب والربة زوجين عاشقين سعيدين . والتراجيديات مستمدة من المرحلة التي يتحطم فيها العاشق ويقتل ، في حين تجدّد الربة البيضاء شبابها وتستعد لجولة اخرى في انتظار ضحية من ضحاياها.

انا شخصيا أعتقد أن قصة غريفز هي قصة مركزية في الأدب ، ولكن بما أنها تلائم عالما داخليا ، فإنها ماتزال القصة الكبرى والفضلى

المعروفة . وحتى أشرح ذلك ، أرى نفسي مضطرا أن أعود بك ، وآمل أن تكون العودة الاخيرة الى الجزيرة المهجورة ومستويات العقل الثلاثة.

قلت إنك أخذت ترى العالم بعقلق وعواطفك . فلديك شعور بالتوحد مع العالم المحيط بك ـ « أنا أحب هذا » ـ ولكن الارجح أن يزداد شعورك بالوعي الذاتي ، فتنقطع عن العالم المحيط بك . لقد أشرت الى أن روبنسون كروزو افتتح رحلته ودفتر حساباته : ان كل ما دونه في دفتره كان الاشياء المضادة لموقفه والملائمة له ، وربمانستطيع أن نرى الآن لماذا فكر أن من المهم تدوينها . لو قمت بتطوير خيالك في عالمك الجديد المنتمي الى هذا العالم ، فستبدأ التدوين كما يلي : أشعر بالانفصال والانقطاع عن العالم المحيط بي ، لكني أشعر أنه جزء مني، وأتمنى أن أشعر بذلك مرة أخرى ، فاذا انتابني هذا الشعور فلن يفلت مني . تلكم هي خلاصة قاتمة ضبابية للقصة التي تروى كيف عاش الانسان في العصر الذهبي ، أو جنة عدن ، أو هسبريد أو مملكة الجزيرة السعيدة في الاطلنطي ، وكيف فقد ذلك العالم ، وكيف يمكن أن نسترده نحن في يوم من الايام . أنا قلت منذ البداية أن هذا الشعور هو شعور فقدان التوحد مع العالم وأن الشعر ، اذا استخدمنا لغة التوحد ، المجاز ، يسعى الى ارجاع خيالنا اليه . على أي حال ، اليكم ما زعم بعض الشعراء أنهم يحاولونه . فلنستمع الى وليم بليك :

« ان طبيعة عملي هي طبيعة رؤيوية أو تخيلية ، انها محاولة لاستعادة ما سماه القدماء العصر الذهبي » .

ولنستمع الى وردزورث :

الفردوس ، ومجاري المياه

والحقول الاليزية البديعة ــ كاولئك

الباحثين منذ القديم في القارة الأطلنطية ــ

لماذا كلها تاريخ للاشياء المرتحلة

او رواية عن شيء ليس له وجود ؟

إنني قبل أن تحل ساعتي المباركة

سوف أصدح ، وحيداً في سلام ،

بالشعر الزوجي

لهذا الانجاز العظيم

ولنستمع الى لورانس :

لو كنت حذراً وصلبا

كراس وتد

تدفعني هبات خفيـة

عندها تنفلق الصخرة

ونصل الى التيـه

ونجد أرض هسبريد

هناك ييتس في قصيدته « الابحار الى بيزنطـة » التي قدمت لي عنوان هذه الحلقة من البحث « مدرسة الغناء » :

رجل مسن ، لكنه شيء تافه

معطف مهترىء على مشجب

ما لم تصفق الروح بيديها وتغني

لكل مزقة في ثوبها الفاني

ليس ثمة مدرسة غنـاء

بل دراسة الأوابد روعتها
ولذلك مخرت البحار وجئت
الى المدينة المقدسة ((بيزنطة))

هذه القصة عن فقدان التوحد واستعادته ، هي في رأيي اطار كل أدب . وفيها قصة البطل بآلاف الوجوه ، كما يسميه أحد النقاد ، حيث مغامراته وموته واختفاؤه وزواجه أو بعثه ، هي النقاط المركزية لما سيصبح رومانسا وتراجيديا وهجاء وكوميديا في القصة الخيالية، وأمزجة عاطفية تظهر في مثل هذه الاشكال ، كالشعر الغنائي ، الذي ، طبعا لا يروي قصة ولا يسرد حكاية .

نلاحظ أن الكتاب المحدثين نادرا ما يتكلمون عن رؤى المدن الذهبية المقدسة والجنات السعيدة ، ولكنهم حين يتكلمون فانهم يعنون ما يقولون . انهم ينفقون كثيرا من وقتهم في الحديث عن البؤس والاحباط أو عبثية الوجود الانساني . ان الأدب ، باختصار ، لا يقودنا فقط الى استعادة التوحد مع العالم ، لكنه أيضا يفصل تلك الحالة عن نقيضها ، عن العالم الذي لا نحبه ونريد أن نهرب منه . ان اللهجة التي يتخذها الأدب تجاه هذا العالم ليست لهجة أخلاقية . اننا نسميها لهجة ساخرة . إن تأثير السخرية هي تمكيننا من أن ننظر الى الموقف من قمة رأسه ــ ان لدينا سخرية في المسرحية ، مثلا ، عندما نعرف المزيد عما يجري ، أكثر مما تعرف الشخصية ذاتها ــ وبهذا تفصلنا ، في الخيال على الاقل ، عن العالم الذي نفضل الا نتورط فيه.

بتطور المدنية ، نغدو أشد اهتماما بالحياة البشرية ، وأقل علاقة بالطبيعة غير البشرية . ان الادب يعكس هذا ، وكلما تقدمت المدنية ، اشتد اهتمام الادب بالقضايا والصراعات البشرية الصرفة . لقد تلاشت الآلهة والابطال من الاساطير القديمة ، وأخلت المكان لاناس من أمثالنا . اننا مانزال نرى عند شكسبير ابطالا لا يستطيعون رؤية الاشباح ،

وينطقون بشعر رائع ، ولكنهم ، بمرور الزمن ، وعندما نصل الى مسرحية بيكيت « في انتظار غودوت » نجد الابطال ينطقون بالنثر ، ويصبحون هم أنفسهم اشباحا . علينا ان نتمعن في طرق الاداء التي يستخدمها الكاتب ، في صوره ورموزه ، ليبدو لنا انه تحت كل تعقيدات الحياة البشرية التي يصعب التحديق فيها ، ماتزال طبيعة غريبة تقيم معنا . وفوق كل شيء ، علينا ان نتمعن في التصميم الكلي لعمل الكاتب ، والعنوان الذي اختاره ، وموضوعه الرئيسي ، الذي يشير الى مأربه في الكتابة ، لنفهم ان الادب ما يزال يؤدي الوظيفة التي كانت الميثولوجيا تؤديها منذ البداية ، الا أنه أدب شحنت أشكاله الغائمة بأنوار ساطعة ، وظلال قاتمة .

* * *

٣ ـ عمالقة في الزمـان

في البحثين السابقين رحنا ندور حول المسألة : أي نوع من الواقع يتعامل معه الادب ؟ عندما تشاهد مسرحية من مسرحيات شكسبير ، تعرف انه ليس هناك من الناس من يشبه هاملت أو فلستاف . ربمـا عاش في الدانمرك أمير سمي آملت ، وربما دعي أحدهم السـير جون فاستاف . والحقيقة انه وجد هذا الشخص ، وقد دخل احـدى مسرحيات شكسبير المبكرة . لكن ليس لهاتين الشخصيتين التاريخيتين أي تأثير على هاملت وفلستاف أكثر مما لي ولك من تأثير . ان الشعراء مغرمون بأخبار الناس ، وعلى الاخص أصحاب المال والنفوذ ، انهـم قادرون على تخليدهم بالاشارة اليهم في قصائدهم . وهم على حق أحيانا فلو كان في الجيش الاغريقي ملاكم ضخم اسمه آخيل ، لدهش ولا شك أن يجد اسمه سيظل معروفا بعد ثلاثة آلاف سنة . وسواء سرّ لذلك أم لم يسر ، فان تلك قضية أخرى . فلنفرض ان هناك شخصية تاريخية اسمها اخيل . ان ثمة سببين في بقاء اسمه معروفا . الاول ان هومر كتب عنه . والثاني ان كل ما كتبه هومر عنه ينافي العقل من الناحية العملية . فلا أحد يصبح محصنا ضد كل اذية بمجرد تغطيسه في نهر، ولا أحد يحارب رب الانهار ، ولا أحد امه حورية من حوريات البحر . وسواء كان اخيل أو هاملت أو الملك لير أو والد تشارلز ديكنز ، فـان أياً منهم يدخل الادب ، لابد ان يخضع له ، اما ما هو عليه في الواقع ، فلا أهمية لذلك . ولكنه ليس شخصا غير واقعي ، فأخيل هومر ليس اخيل الواقعي ، فاللاواقعيات لاتبقى مفعمة بالحياة بعد ثلاثة آلاف

سنة ، كما بقي اخيل هومر . هذا النوع من المشكلة هو الذي يجب ان نحله : فالحقيقة ان ما نجده في الادب لا نقول عنه انه واقعي او لاواقعي ان لدينا كلمتين : التخيلي (الوهمي ـ المترجم) وتعني اللاواقعي ، والخيالي (العملية الابداعية ـ المترجم) وتعني ما ينتجه الكاتب ، فهما تعنيان شيئين مختلفين .

اننا نفهم كيف اكتسب الشاعر شهرته باعتباره كذوبا مرخصا له بالكذب . ان كلمة « الشاعر » تعني في بعض اللغات « الكذوب » والكلمات التي نستخدمها في النقد الادبي ، من أمثال الحدوته (Fable) والقصة الخيالية (Fiction) والاسطورة ، تعني كلها شيئا لا يصدق . وقد كان بعض الآباء في العهد الفكتوري يمنعون اطفالهم من قراءة الروايات لانها « غير حقيقية » . لكن قلة من عقلاء الناس في هذه الايام يرفضون تخويل الشاعر حرية تغيير ما يريد تغييره عندما يستخدم موضوعا من التاريخ أو من الحياة الواقعية . وقد شرح ارسطو سبب ذلك منذ زمن بعيد . ان المؤرخ يقدم تقارير نوعية وخاصة مثل « جرت معركة الهاستنغ عام ١٠٦٦ » وبالتالي فانه يحاسب وفقا لصدقه أو كذبه فيما يقول ـ فهل وقعت المعركة ام لم تقع ، فان وقعت ، فهل وقعت في هذا التاريخ أو في غيره . لكن الشاعر ، كما يقول ارسطو ، لا يقدم اي تقارير حقيقية ، لا نوعيةولا خاصة . ليست مهمة الشاعر أن يخبرنا بما حدث ، بل بما يحدث : ليس بما وقع ، بل بنوع الشيء الذي يقع دائما . انه يقدم اليك الحدث النموذجي المتكرر ، وهو ما يسميه ارسطو « الحدث الكوني » . لن تهرع الى مكبث لتعرف تاريخ ـ سكوتلندا ـ انك تهرع اليه لتعرف ما الذي يشعر به رجل اغتصب التاج وخسر نفسه . وعندما تقابل من أمثال ميكوبر عند ديكنز ، لاتشعر انه يجب ان يكون هناك رجل ، يعرف ديكنز من يشبهه تملما : انك تشعر أن هناك شيئا من ميكوبر في كل شخص انت تعرفه ، بما في ذلك انت نفسك . ان انطباعاتنا عن الحياة البشرية نلتقطها انطباعا بعد

انطباع ، ومن ذلك تبقى بالنسبة لمعظمنا فضفاضة وغير منظمة . لكننا في الادب نجد الاشياء رتبت الكثير من الانطباعات وركزتها ، وهـذا جزء مما يسميه أرسطو بالحدث البشري النموذجي أو الكوني .

حسنا : كيف نفسر اخيل بناء على هذا ؟ لقد كان اخيل محصنا من الأذية ما عدا عقبه (كاحله) وكان ابن حورية من حوريات البحر . وكل هذه الاشياء لا يمكن أن تكون حقيقية ، اذن ما الذي جعل اخيل شخصية نموذجية أو كونية ؟ اننا هنا امام نوع آخر من المشكلة . قلنا من قبـل إن الكاتب بقدر ما يكون واقعيا ، وبقدر ماتكون تشخصياته واحداثـه مشابهة لنا ، يكون مستحقا للسخرية ، بحيث يضعك ، كما يضع القارىء في موقع متفوق على الشخصيات والاحداث ، اذ ينفصل خيالك عـن العالم الذي يعيشون فيه ، فترى هذا العالم بوضوح وشمولية بعيدا عن الخيال . أما اخيل هومر ، فيقدم التكنيك المعاكس ، فتكون الشخصية بطلا اضخم من الحياة بكثير . ان اخيل اكبر مما يستطيع أي انسان ان يكونه ، لانه يمثل مايتمنى الانسان ان يكونه ، ويفعل ما يفعله معظم الناس لو كانوا مثله قوة . انه ليس صورة لبطل فردي ، بل قوة عظيمة كامنة للرغبة البشرية والاحباط والسخط ، انه شيء نملكـه نحن أيضا ، انه جزء من البشرية ككل . ولأن أخيل هو مايستطيع أن يكونه ، فانه اله ، تورط مع الطبيعة الى درجة ان له اما في البحر وعدوا في النهر ، الى جانب آلهة اخرى في السماء تهتم به مباشرة وبما يقوم به من اعمال . وبما انه ، بسبب قوته الخارقة للطبيعة ضد اشياء لايعرفها ، فان ثمة منظورا ساخرا ايضا . الآن لا أحد يهتم بأخيل التاريخي ، ان كان قد وجد أو لم يوجد ، لكن اخيل الاسطوري يعكس جزءا من حياتنا الخاصة .

لندع هذه الناحية لحظة ، ولنرجع الى مسألة الخيالي (أي الابداعي ـ المترجم) . ما الذي يحدث عندما يستخدم شاعر ما صورة او شيئا في الطبيعة ، كقطيع غنم ، او حقل ازهار ؟ اذا استخدمها فانه يستخدمها استخداما شعريا : انها تتحول الى قطعان وازهار شعرية (بويطيقية)

يمتصها الادب ويهضمها ، فتستقر في اللغة الادبية وفي داخل التقاليد الادبية . مالا تحصل عليه في الادب ليس سوى القطعان التي تقضم العشب ، أو الازهار التي تتفتح في الربيع . ثمـة دائمـا سبب ادبي لاستخدامها ، وذلك يعني أن هناك شيئا في الحياة البشرية تتطابق معه أو تمثله او تشبهه . ان مطابقة الطبيعي والبشري هي أحد الاشياء الذي يعنيه « الرمز العالمي » ، بحيث نقول انه عندما يستخدم الكاتب صورة او شيئا من العالم المحيط به فانه يجعله رمزا .

ثمة طرق عـدة للقيام بذلـك . فالى جانب الادب هناك جميع البنى اللفظية للاحساس العملي والدين والاخلاق والعلم والفلسفة . واحد الأشياء التي يقوم بها الأدب هو ايضاحها ، فيضع أفكارها المجردة في صور ومواقف ملموسة . وعندما يفعل ذلك عمدا يبقى لدينا مانسميه المجاز (Allegory) حيث يقول الكاتب : أنا لا أقصد الخراف الحقيقية ، أنـا اقصد شيئا دينيا او سياسيا عندما أقول « خراف » . أنا أفكر بالخراف لاني سمعت من الراديو احدهم يغني لحنا من أغنية باخ التي تبدا : « الخراف ترعى بأمان حيث يراقبها الراعي الصالح » . فإذا افترضنا أن هذا برنامج موسيقي ديني ، فلا بد من ان ترمز الخراف للمسيحيين والراعي الصالح للمسيح . انها ببساطة يمكن ان تعني ذلك . فـــاذا صادف وكانت هذه الاغنية دنيوية ، كتبت بمناسبة عيد ميلاد احد الامراء الالمان الصغار يكون الراعي الصالح هو الامير ، وتكون الخراف المواطنين الذين يدفعون الضرائب للامير . لكن الخراف خراف مجازية ، سواء كان المجاز سياسيا أو دينيا ، واذا كانت مجازية فهي ادبية .

ثمة كمية كبيرة من المجاز في الادب ، أكثر مما نقدر عادة بكثير ، لكن المجاز الآن صار دقة قديمة: إن معظم الكتاب الحديثين لا يحبون أن ترتبط صورهم بهذه الطريقة النوعية ، ويعتقد النقاد المحدثون أن المجاز ليس أكثر من عقلية بسيطة سطحية . والسبب هو ان المجاز ، الذي عـن طريقه يشرح الأدب حقائق أخلاقية أو سياسية أو دينية ، يعني أن

الكاتب وجمهوره مقتنعون جدا بالواقع ، وبأهمية هذه الحقائق ، أمـ
الكتاب المحدثون وجماهيرهم ، بشكل عام ، فلا .

ثمة طريقة معروفة اكثر في التدليل ان الصورة هي صورة أدبية . هذه الطريقة هي التلميح في الادب الى شيء آخر . فالادب يميل الى أن يكون لماحا ، والاساسيات الادبية ، الادب اليوناني والادب الروماني الكلاسيكي والتوراة وشكسبير وملتون ، تتردد اصداؤها باستمرار . فلناخذ مثالا بسيطا : كثيرون منكم يعرفون قصيدة شسترتون في الحمار، التي تصف هذا الحيوان بالبلادة والسخرية ، ولكنه لا يأبه بذلك . فالقصيدة تقول في خاتمتها :

أنا ايضا لي ساعتي

ساعة عصيبة وعذبة :

فهناك هتاف في مسمعي

وسعف نخيل تحت اقدامي

الاشارة هنا الى « أحد الشعانين » ليست اشارة عابرة في القصيدة، بل انها عصارة القصيدة كلها ، ولا نستطيع أن نقرأ القصيدة إلا إذا عرفنا مرجعيتها . وفي قصائد اخرى نجد انفسنا امام مراجع من الاساطير الكلاسيكية . فهناك قصيدة مبكرة لييتس بعنوان « حسرة حب » :

واخيرا جئتِ بهاتين الشفتين الورديتين الحزينتين

ومعك جاءت كل دموع العالم

وكل مشاكل سفنه المكدودة

وكل مشاكل اعوامه العديدة

لكن ييتس كان سمكريا في قصائده ، وعلى الاخص قصائده الاولى ، وفي الطبعة الاخيرة من مجموعته الشعرية نقرأ بدلا من السابق ما يلي :

اطلت صبية بشفتيها الورديتين الحزينتين

واظهرت عظمة العالم في الدموع

تحكمها الاقدار كاوليس والسفن المكدودة

فخورة كبريام الذي قتل بيد انداده .

النسخة القديمة غامضة ، والاخيرة دقيقة ترجع الى شيء آخر في التقاليد الادبية ، واعتقد ييتس ان المرجع الدقيق كان تحسينا لشعره .

هذه الالماحة في الأدب هامة ، لانها تظهر مانقوله باستمرار ، ذلك انك في الادب لاتقرأ قصيدة واحدة بعد اخرى ، ولا رواية بعد رواية ، وانما تدخل في عالم كامل حيث كل عمل في الادب يشكل جزءا منه . وهذا يؤثر في الكاتب تأثيره في القارىء . كثير من الناس يعتقدون ان الكاتب الاصيل يستوحي الحياة اما الكتاب المبتذلون ، الكتاب الذين يأخذون من غيرهم ، فانهم يستوحون الكتب . ان هذا لسخافة : فالوحي هو الوحيد الجدير الذي يوضح شكل ما هو مكتوب ، لذا من الافضل ان يتأتى من شيء يمتلك مسبقا شكلا ادبيا . والاغلب اننا لانجد قصيدة تقوم كليا على الماحة واحدة كقصيدة شستراتون ، وانما يجري الالماح عبر تجربتنا الادبية . فان كنا لانعرف التوراة والقصص الاساسية للادبين اليوناني والروماني ، فاننا نقرأ الكتب ونشاهد المسرحيات ، بيد ان معرفتنا لا تنمو اذا لم نتعلم جدول الضرب (أي المبادىء الأساسية — المترجم) . اننا هنا نلامس قضية ثقافية ، وهي ماذا يجب ان نقرأ ، وهذا ماسوف نرجئه الآن ونعود اليه فيما بعد .

قلت من قبل أن لاجديد في الادب الا وله شكل في القديم . ان آخر تطورات الدراما هو مسرح العبث أو اللامعقول ، وهو شكل أهوج تماما في الكتابة ، حيث كل شيء متسيب ، بلا ضوابط عقلية . من هذه المسرحيات ، مسرحية يونسكو « المغنية الصلعاء ».وفيها يتجاذب السيد والسيدة مارتن اطراف الحديث . يعتقدان ان كل واحد قد رأى الآخر من قبل ، ويكتشفان انهما سافرا ذلك الصباح في القطار نفسه ، اذ كان معهما الاسم ذاته والعنوان ذاته ، وناما في غرفة واحدة ، وكل واحد منهما له ابنة بعمر سنتين ، واسمها اليس . اخيرا يقرر السيد مارتن ان يتحدث عن زوجته المفقودة منذ أمد طويل اليزابيت وهذا المشهد مبني على تقليدين من امتن التقاليد في الادب . الاول هو الموقف الساخر ، حيث يرتبط اثنان مع بعضهما ارتباطا حميما ، ومع ذلك لايعرف احدهما شيئا عن الآخر . والثاني هو الوسيلة القديمة الأساسية التي يسميها النقاد « مشهد التعرف » حيث الابن ، وهو الوريث ، الذي طالت غيبته ، يعود من استراليا في الفصل الأخير . مايجعل مشهد يونسكو مضحكا هو انه تقليد ساخر ، أو تشويش لتلك التقاليد المألوفة . ان الالماح في الادب جزء من ميزته الرمزية ، قدرته على امتصاص كل شيء من الحياة الطبيعية او البشرية في الكيان التصوري الخاص .

قصيدة اخرى مشهورة لوردزورث « وحيداً أهيم كغيمة » كيف يرى وردزورث حقلا من الزنابق ، فيجد فيما بعد انها :

تومض على تلك العين الباطنة

التي باركتنها الوحدة

وعندئذ يفيض قلبي سرورا

ويرقص مع الزنابق

فالازهار تصبح أزهارا شعرية (بويطيقية) حالما تتوحد مع العقل البشري . الذي يضمه في عالم الخيال ، فالاحساس بالرؤية والعاطفة البشرية التي تفوح من الزنابق هو ما يمنحها سحرها الشعري . انالعقل البشري هو العقل الفردي لوردزورث قبل كل شيء ، لكن حالما نكتب قصيدة يصبح عقلنا أيضا . ليس ثمة تعبير ذاتي في قصيدة وردزورث ، فكلما ظهرت القصيدة اختفت شخصية وردزورث الفردية . المبدأ العام هو أنه فعلاً لا وجود لأي شيء اسمه التعبير الذاتي في الادب .

باختصار ليست الشخصية التاريخية فقط هي التي تسود الادب : ان الشاعر ايضا يسود . ان الشاعر ، كما قلنا في البحث الاول ، انسان ليس اعقل ولا افضل كانسان من أي فرد آخر . انه انسان يمتلك مهارة خاصة في رصف الكلمات مع بعضها ، لكنه خارج هذه الناحية لا يسترعي انتباهنا بشيء . ان معظم الشعراء المشهورين لهم حياة مشهورة ، ولبعضهم ، كبايرون ، أمور في الحب باتت معروفة على نطاق واسع . ولكننا نربط ما يقوله الشاعر بحياته الخاصة لمتعة عارضة فقط . كتب بايرون قصيدة عن خادمة أثينا . وقد كانت هناك فعلاً خادمة لأثينا ، وهي فتاة في الثانية عشرة من عمرها ، وقد طلبت امها ثمنا لها يقدر بثلاثين الف قرش ، بيد أن بايرون رفض دفع هذا الثمن . وكتب ورزورث قصائد بديعة عن فتاة اسمها لوسي . لقد خلقها خلقا ، لكن لوسي كانت فتاة واقعية مثل خادمة أثينا . تشعر مع بعض الشعراء ، مع ملتون مثلا ، ان هناك رجلا عظيما قدر له أن يكون شاعراً ، ويظل عظيما مهما فعل . مع شعراء عظام آخرين من أمثاله كهومر وشكسبير ، نشعر فقط انهم شعراء كبار . اننا لا نعرف شيئا عن هومر : فبعض الناس يعتقدون ان هناك هومرين ، أو مجموعة من الهوامر . نظن أنه كان عجوزاً أعمى ، لكننا استنتجنا هذه الفكرة من احدى شخصيات هومر . كما أننا لا نعرف شيئاً عن شكسبير ، باستثناء توقيع أو توقيعين وبضعة عناوين ، ووصية ، وسجل معمودية ، وصورة لرجل يبدو جليا أنه غبي . فنحن لا نعزو القصائد والمسرحيات والروايات التي نقرأها ونراها الى الرجال الذين كتبوها ، ولا حتى لأنفسنا ، بل نعزو كل واحدة الى الأخرى . فالأدب عالم نحاول أن نبنيه وندخل فيه ، في الوقت ذاته .

قصيدة وردزورث مفيدة لانها احدى القصائد التي تخبرك عما ينوي الشاعر ان يفعله . اليك الآن قصيدة اخرى لا تخبرك بشيء ، وإنما نقدم إليك الصورة . انها قصيدة بليك « الوردة المريضة » :

ايتها الوردة ، مريضة انت

فالدودة المتوارية

التي تطير في الليل في العاصفة المعولة ،

قد عثرت على سريرك

بغبطـة قرمزيـة

ان حبها السري في الليـل

هو الذي يدمر حياتك .

مؤلف كتاب حديث عن بليك ، وهو هازرد آدمز ، يقول انه قدم هذه القصيدة لصف من ستين طالباً ، وسألهم أن يشرحوا معناها . تسعة وخمسون منهم حولوا القصيدة الى مجاز . اما الطالب الستون ، فقد كان طالبا في قسم البستنة . فظن ان بليك يتحدث عن مرض نباتي . والآن لو حاولت ان تشرح ما تعنيه أي قصيدة ، فانك مضطر للعودة الى المجاز الى حد ما : فلا مفر من ذلك . ان بليك لا يتحدث عن مرض نباتي ، بل عن مرض بشري ، وحالما « تفسر » وردته ودودته، فانك تكون قد حولتهما الى مظهر من مظاهر الحياة والشعور الانساني . هنا تبدو العلاقة الجنسية لصيقة بالقصيدة . لكن القصيدة فعلا ليست من المجاز ، وبذلك فإنك لا تحس أن أي تفسير لها يعتبر كافياً : ففصاحتها وقوتها وسحرها تهرب من كل التفسيرات . انها ليست مجازية . انها تلميحية . ففي مقدورك ان تفكر بحواء في جنة عدن ، وهي تقف عارية بين الأزهار ــ وهي نفسها اجمل وردة كما يقول ملتون ــ وقد جاءتها الحية تعلمها أن عريها ، والحب الذي يسكن فيه ، يجب أن يكون سرياً

وفي الظلام . هذه الملاحة ، قد تساعدك على فهم أفضل للقصيدة ، لأنها تسير بك الى صميم الخيال الأدبي الغربي ، وتعرفك على عائلة الاشياء التي يعالجها بليك . بيد ان القصيدة لا تقوم على التوراة ، وان كانت لا تكتب من دون وجود التوراة . لقد ادرك طالب البستنة شيئا صحيحا لقد رأى ان بليك عني ما قاله عندما تحدث عن الورود والديدان ، ولبس عن أي شيء آخر . حتى تفهم قصيدة بليك عليك أن تقبل بكل بساطة عالما وروده وديدانه محاطة وممتلكة من قبل العقل البشري ، بحيث أن ما يجري بينهما متوحد مع ما يجري في الحياة البشرية .

في مسرحية شكسبير « حلم ليلة منتصف الصيف » لاحظ ثيسيوس :

المجنون والعاشق والشاعر

هم وحدهم اصحاب خيال كامل

ليس ثيسيوس ناقدا أدبيا ، انه شخص مغرور لطيف المعشر ، لكن في ملاحظته تكمن حقيقة هامة . فالمجنون والعاشق يحاولان التوحد بشيء ما ، العاشق بسيدته والمجنون بهلواسه . ان كل الناس البدائيين يحاولون توحيد أنفسهم بالطواطم أو الحيوانات أو الارواح . لقد تحدثت عن السحر في قصيدة بليك : وتلك كلمة غامضة في النقد ، لكن السحر حقا إيمان بالتوحد من النوع ذاته : فالساحر يصنع صورة شمعية للشخص الذي لا يحبه ، ثم يغرز فيها دبوسا ، فيتألم الشخص المتوحد فيها . والشاعر أيضا متوحد : إن كل ما يراه في الطبيعة يوحده مع الحياة البشرية . وهذا هو السبب في أن الأدب ، وبالأخص الشعر يتشبه بالعقول البدائية التي أشرت اليها في بحثي الأول .

الفرق هام جدا . السحر والدين البدائي شكلان من أشكال الايمان : الجنون والعشق شكلان من أشكال التجربة أو الحدث . والايمان والحدث مرتبطان ارتباطا وثيقا ، لأن ما يؤمن به الانسان فعلا يظهر تماما في الأحداث التي يقوم بها . في الايمان انت تهتم دائما بمسائل الحقيقة والواقع : انك لا تؤمن بأي شيء ما لم تستطع القول

« انه هكذا » . لكن الأدب ، كما نذكر ، لا يضع أي تقارير من هـذا النوع : ما يقوله الشاعر والروائي أشبه بـ « فلنفرض هذا الموقف ». لذلك لا يمكن أن يكون للشعر دين ، ولا يمكن أن يقوم الأدب على أي إيمان . عندما نكف عن الايمـان بدين ، كما كف العالـم الروماني عن الايمان بجوبيتر وفينوس ، انقلبت آلهة الدين الى شخصيات ادبية ، وعادت الى عالم الخيال . بيد ان الايمان يمكن أن يستبدل بايمانآخر . فللكتاب طبعا ايمانهم الخاص ، ومن الطبيعي أن نشعر بتعاطف خاص تجاه أولئك الذين يرون الاشياء بالطريقة التي نراها . لكننا جميعـا نعرف ، أو سرعان ما نتأكد ، ان عظمة الكاتب الحقيقية تكون في مكان آخر . ان عالم الخيال هو عالم الايمان الذي لم يولد بعد ، أو الـذي مايزال جنينا : فاذا آمنت بمـا تقراه في الأدب ، فلاشك أنك بالتالي تؤمن بكل شيء .

يمكنك أن تسأل : ما فائدة دراسة عالـم الخيال حيث كل شـيء ممكن ، وكل شيء مفترض افتراضا ، حيث لا يوجد الصحيح ولا الخطأ وكل الامور جيدة ؟ اعتقد أن من اهم فوائد هذه الدراسة التشجيع على التسـامح . ففي الخيال لا يشـكل ايماننا الخاص سـوى بعض الممكنات ، لكننا نستطيع أن نرى الممكنات في إيمان الآخرين أيضـا . ان التزمتات والتعصبات قلمـا تقـدم للفنون خدمة ، لأنهـا مأخوذة بايمانها وبأحداثهـا ، بحيث تعتقد أنهـا حقائق مسلمات ، وليسـت ممكنات . ومن الممكن أن ينتقل المرء الى الطرف المقابل ، فيكون هاويا بحيث تسكره الممكنات التي لا يملك الفرد تقاليد لها أو لا يملك القدرة على العمل بها اطلاقا . لكن أمثال هـؤلاء الناس أقل بكثير جـدا من المتزمتين ، وهم في عالمنا هذا أقل خطرا بكثير أيضا .

ان ما يخلق التسامح هو قـوة العزل الموجودة في الخيال ، حيث الاشياء تنتحي تماما قبل أن تصل الى الايمان والحدث . والتجربة معروفة تماما وشائعة ، فالحاضر ليس رومانسيا كالماضي ، فالمثـل والرؤى العظيمة سرعان ما تصبح رثة قذرة في الحياة العملية . الأدب يعكس هذه العملية . فعندما تنتحى التجربة قليلا عنا ، كتجربة حروب نابليون في رواية تولستوي « الحرب والسلم » ، نجد فيها الكثير من الرفعة والمسرة . إني اشير الى تولستوي لأنه آخر كاتب تفتنهالحرب بذاتها ، أو انه يدعي أن رعبها لم يكن مخيفا . ثمة شيء من الوهم حتى في « الحرب والسلم » ، لكن الوهم يقدم لنا الواقع الذي ليس تجربة فعلية للحرب ذاتها : واقع الجزء والمنظور ، واقع رؤية ما يجري ، ذلك ان العزل وحده يقدم لنا ذلك . ان الأدب يقدم لنا ذلك العزل ، وكذلك يفعل التاريخ والفلسفة والعلم وكل شيء آخر جدير بالدراسة . لكن الأدب يملك شيئا آخر يقدمه لنا ، شيئا خاصا به وحده : شيئا مثـل العبث والمستحيل في السحر البدائي .

عنوان هذا المقال « عمالقة في الزمان » مأخوذ من آخر جملـة في سلسلة الروايات العظيمة التي كتبها مارسيل بروست وسماها « بحثا عن الزمن المفقود » . يقول بروست ان تجربتنا العادية ، حيث كـل شيء ينحل في الماضي ، وحيث لا نعرف ما هو آت ، لا تستطيع أنتقدم لنا الشعور بالواقع ، مع اننا نسميها الحياة الواقعية . اننا فيالتجربة اشبه بموقع كلب في مكتبة ، اننا محاطون بعالم من المعاني ، على مقربة منا ، فلا ندرك حتى وجوده . يسرد بروست قصة طويلة مكثفة متتبعا الحياة في فرانسـا من نهاية القرن التاسع عشـر حتى بداية الحرب العالمية الاولى ، قصة تجمع معا بعض التجارب والموضوعات المتكررة. القصة بمعظمها سجل لتقلبات « الحياة الواقعية » ونفاقها وحسدها، يشرح بروست (أو على الاقل راويته) كيف أن تجربة كهذه قذفت به خارج حياته العادية ، وكذلك خارج الزمن الذي يعيش فيه . وهذا ما يمكنه من تحرير كتابه ، اذ انها يسرت له أن ينظر الى الناس ، ليس كما يعيشـون من لحظة الى لحظة متلاشـية ، بل باعتبارهم « عمالقة في الزمان » .

الكاتب ليس ساحرا ولا حالما . والأدب لا يعكس الحياة ، بل انه ايضا لا يهرب أو ينسحب من الحياة : انه يبتلعها . والخيال لا يتوقف حتى يبتلع كل شيء . ولا أهمية للاتجاه الذي ننطلق فيه ، فصوى الأدب دائما تشير الى الطريق ذاته ، الى العالم الذي لا شيء فيه يقبع خارج الخيال البشري . حتى الزمان ، عدو كل ما هو حي ، والاكره والأرهب ، بالنسبة الى الشعراء على الأقل ، يمكن أن يتحطم بالخيال ، فكل شيء ممكن . ها نحن عدنا الى حدود الخيال التي أشرت اليها في بحثي الاول ، الى كون تشغله وتمتلكه الحياة البشرية ، الى مدينة ، الكواكب أقرب ضواحيها . لا أحد يؤمن بمثل هذا الكون : الأدب ليس ديانة ، ولا يطرح نفسه للايمان . ولكن ان نحن أحجمنا عن رؤيته الممتدة خارج عقولنا ، أو اصررنا على أن يكون محدودا بشتى الطرق ، فاننا نميت شيئا في داخلنا ، وربما كان الشيء الوحيد المهم للابقاء علينا احياء .

* * *

٤ ـ مفاتيح لأرض الأحـلام

حاولت شرح الأدب بجعلك في وضع بدائي على جزيرة مهجورة ، حيث تستطيع أن تلمس الخيال وهو يعمل بأوضح اتجاه وأبسط طريقة . دعنا الآن ننطلق من مجتمعنا نحن ونبحث اين ينتمي الأدب ، ان كان يريد أن ينتمي . تخيل نفسك سائرا في شارع في مدينة أمريكية شمالية . كل ما حولك مجتمع مصطنع وانت اعتدت عليه بحيث صرت تظنه مجتمعا طبيعيا . ولكن افترض أن خيالك يقوم بخدعة صغيرة معك ، من النوع الذي اعتاد أن يقوم به ، فشعرت فجأة كأنك دخيل تماما ، كأنما قذفت من المريخ على صحن طائر . على الفور ترى الى أي حد كل شيء مصطنع : الثياب وشبابيك المحلات وحركة السيارات في زحمة السير ، الشعور الطليقة والوجوه الحليقة للسابلة ، الشفاه الحمراء ، والرموش الزرقاء التي تضعها النساء ليجعلن وجوههن مقبولة ، أو « تبدو جميلة » كما يقلن ، والأمر سيان . كل هذا التقليد يتجه بشدة نحو المماثلة أو المشابهة . فخروج المرء عن التقليد المألوف يجعله يبدو شاذا ، أو يعرض حياته للخطر ان كان يقود سيارة ، ولا استثناء في ذلك سوى أولئك الذين عزموا على تبني تقاليد مختلفة ، كالراهبات أو المتحللات الوجوديات . من الواضح ان ثمة قوة عنيفة تدفع المجتمع الى الانسجام وهي من العنف بحيث تبدو كأنما تعمل على تثبيت المجتمع نفسه . حتى معظم الاشياء الرائعة التي نفكر فيها في حياتنا العادية ، كالحق والخير والجمال ، لا تعني أساسا الا ما اعتدنا عليه نحن . وكما ألمحت قبل قليل في حديثي عن ماكياج الانثى ، فان معظم أفكارنا عن الجمال ليست سوى تقليد محض ، حتى الحقيقة تحدد بحيث لا تزعج النموذج الذي نعرفه عنها من قبل .

عندما ننتقل الى الأدب ، نجد أنفسنا مرة ثانية أمام تقاليد ، لكننا نشعر هذه المرة انها تقاليد لأننا غير معتادين عليها . ويبدو ان هذه التقاليد تفعل فعلها في صياغة الأدب . يقدم شوسر الناس على انهم صائغو حكايا في شعر مثنوي من عشرة مقاطع وشكسبير يستخدم التقاليد الدرامية ، التي تعني ، على سبيل المثال ، ان على ياغو تدمير زواج عطيل وأحلامه بمستقبل سعيد ، وتهيئته لقتل زوجته في دقائق معدودة وتشاهد عند ملتون اثنين من العراة في الجنة يخاطب كل واحد الآخر بكلام يبدأ بهذه الابيات « يا بنة الاله والانسان ، يا حواء الخالدة » . وحواء ابنة آدم لانها ضلع انتزع من قفصه الصدري . ان كل قصة نقراها تستوجب منا أن نوافق على أشياء نعرف تماما انها سخيفة : فالصالحون يربحون ، وعلى الاخص في الحب ، والجرائم معقدة والأحاجي البارعة يحلها المنطق ... وهلمجرا . ليس الأدب الشعبي وحده الذي يتطلب ذلك ، وانما للسخرية تقاليدها أيضا فلو عدنا خلفا في الأدب ، لاوغلنا في مثل هذه التقاليد ، كالوعود الطائشة للملك ، والديوث الغاضب ، والسيدة الظالمة في شعر الحب — فلا شيء نقره نحن ، أو في اي زمن آخر ، مثل السلوك السوي للبالغين ، اللهم الا الاخلاق العشوائية لأرض الجنيات .

وتفاصيل الأدب نفسها فاسدة كذلك . فالأدب عالم يتمتع فيه الغول ووحيد القرن بالأهمية ذاتها التي يتمتع بها الحصان والكلب — وفي الأدب بعض الخيول تتكلم ، كتلك التي في « رحلات غاليفر » . هناك مثل اعتباطي يسمي شكسبير « بجعة آفون » — اطلق عليه ذلك بن جونسون . إن مدينة ستراتفوردا نتاريو ، تحتفظ بالبجع في نهرها كملمح أدبي . شعراء عصر شكسبير رفضوا أن يسلموا بأنهم يكتبون كلمات على صفحات : كانوا يلحون دائما على انهم إنما ينظمون « موسيقى » . فكانوا في الشعر الرعوي يعزفون على الفلوت (والأصح على الابوا) ، ولكن اي نوع آخر من المجهود الشعري كان يسمى أغنية ، مع مرافقة قيثارة أو شبابة او مزمار كخلفية مرافقة ، وفقا للثقافة

التي كانت تشتملها الأغنية . الغناء يستدعي الطيور ، فاختار الشعراء الطائر المغني النموذجي كشعار لهم وهو « البجعة » وهو طائر لا يستطيع الغناء . ولأنه لا يغني نسجوا ليجيندة (اسطورة) حوله ، وهو انه غنى مرة واحدة قبل ان يموت ، ولكن لم يكن وقتها أحد يستمع اليه . لكن شكسبير لم يطلق اغنية قبل أن يموت : لقد كتب مسرحيتين في كل سنة حتى جمع مـا يكفيه من المال لتقاعـده ، وامضى السنوات الخمس الاخيرة من حياته يحسب دخله .

هكذا مهما بلغت فائـدة الأدب في تحسين خيال المـرء ومعجمه اللفظي ، فان من الحذلقة الوقحة أن نستخدمه مرشـدا مباشرا في حياتنا . وربما نرى هنا سببا في أن الشاعر ليس فقط نادرا ما يستشار في استبصار وضع العالم ، بل الاغلب انه مغفل وساذج العقل أكثر من البقية . التقاليد الأدبية الخاصة التي يتبناها الشاعر ، نرجح أن تصبح بالنسبة إليه حقائق حياتية . فاذا وجد ان كتاباته بلغت ذروتها في معالجة الجنيات مثل ييتس ، أو الالهة البيضاء مثل غريفز ، أو قوة الحياة مثل برنارد شو ، أو الطقوس الكنسية مثل اليوت ، أو مصارعة الثيران ، مثل همنغواي أو السخط على النفاق الاجتماعي مثل أدباء مدرسة الغضب ، فان هذه الاشياء تصبح واقعا بالنسبة اليه ، بحيث يبدو خارج مسار معاصريه . وربما صارت حياته تقليدا لأدبه بطريقة تحرف أو حتى تدمر شخصيته الاجتماعية ، مثلما دمر بايرون نفسه في الرابعة والثلاثين منساقا مع النغمة البايرونية . أن لكل من الأدب والحياة تقاليدهما ، وكل ما يمكن أن نقوله عن تقاليد الأدب هو انها لا تشبه ظروف الحياة . وعندما تتصادم مجموعتان من التقاليد نتبين كم من فارق بينهما .

في الواقع ، عندما يغدو الأدب قريبا جدا من الاحتمال ، مشابها جداً للحياة ، فان عملية التراجع الذاتي ، التي هي اشبه بقانون غامض للتقلص والانكماش ، تعود وتستقر . كتب ويلز رواية فيها الكثير من

الحيوية والخبرة ، سماها « كيبز » تدور حول رجل من الطبقة الوسطى الدنيا ، عيي اللسان ، شبيه جداً بكوكني ، الشخصية التي غالباً ما توجد عند ديكنز . وقد درس ويلز بطله كيبز بعناية : فهو لا يقول أي شيء لايقوله رجل شبيه بكيبز ، وهو لايردد « آه » في المنزل أو في رأسه ، فلا شيء يفعله الا وينسجم مع مانتوقعه من شخص شبيه به . انها رواية تستحوذ على الاعجاب ، وجديرة بالقراءة ، ومع ذلك يتملكني شعور ملحاح بأن هنالك سراً داخلياً في إبرازه كاملا الى الحياة . هذا السر كان في حوزة ديكنز ، لكنه لم يكن في حوزة ويلز . حسنا ، فلنحلل عمل ديكنز : ماذا فعل ؟ احد الأشياء التي دائما يقوم بها ديكنز في كتابته هو انه يكتب كتابة سيئة . فقد يمنح كيبز كثيرا من الكلام العاطفي والبطولات الزائفة ، وكل أنواع الحشو الممجوج ، وقد يقرف ويتذمر بعض القراء من هذه المقاطع ، ويشرح كل واحد للآخر قلة ذوق ديكنز ، وجهله في ابراز الشخصية . وربما يكونون على حق ايضا . ولكن عندئذ نحصل على كيبز أفضل بعدة مرات من الطريقة التي ينظر فيها الى نفسه أو الطريقة التي يرغب في أن يكونها : وذلك جزء من واقعه ، والتأثير الذي يتركه فينا يبقى معنا مهما مججناه سواء أكان رأيي صحيحا أم غير صحيح حول هذا الكتاب ، ولست متأكدا تماما من صحة رأيي ، فان مبدئي العام صحيح . ما لا نراه الا في الكتب هو السبب الذي يدفعنا الى الكتب لنعثر عليه . وما هو مشابه للحياة في الادب كل المشابهة ليس سوى عينة معملية فيه . ان جعل أي شيء يحيا في الادب يجب الا يكون شبيها بالحياة يسير وفق تقاليدها ، يجب أن يكون شبيها بالادب .

والشيء نفسه يصدق حتى على استخدام اللغة . اننا غالبا ما نعلم ان النثر هو لغة الحديث العادي ، الذي يصدق عادة في الادب . ولكن في الحياة العادية ليس النثر لغة الحديث العادي ، بأكثر من أن تكون ثياب الحمام . فالناس الذين يتحدثون النثر هم المثقفون رفيعو المستوى ، الذين قرؤوا الكثير من الكتب . وحتى هؤلاء لا يستطيعون الحديث بالنثر الامع بعضهم . لو قرأت الجمل الرائعة التي وردت في حديث اليزابيت بينيت

في « كبرياء وهو » لرايت في ذلك الكتاب كيف انهم يتركون انطباعا تقليديا لفتاة مثقفة حساسة . ولكن اي فتاة تتحدث بتلك الحميمية عن عربة الشارع ، سوف نحملق فيها ، كما لو كان شعرها اخضر . والامر لايكمن فقط في الفرق بين ١٨١٣ و ١٩٦٢ ، كما يتبين لك اذا قارنت حديثها بحديث امها . لقد شكت الشاعرة اميلي دكنسون ان كل شخص يقول لها « ماذا ؟ » الى أن تخلت عمليا عن الحديث معهم ، وانكبت على كتابة الملاحظات .

كل هذا يشتمل عليه المبدأ الذي مررت به من قبل : الفرق بين الادب والأنواع الكتابية الاخرى . فان كنا نكتب لنقل معلومات، أي أي غرض عملي ، فان كتابتنا فعل ارادة وقصة : اننا نعني مانقول ،والكلمات التي نستخدمها تحمل ذلك المعنى مباشرة . لكن الامر مختلف في الادب ، لا لأن الشاعر لا يعني مايقول ، بل لأن جهده الحقيقي منصب على وضع الكلمات مع بعضها . والشيء الهام ليس انه يعني مايقول ، بل ماتقوله الكلمات عندما تتلاءم مع بعضها . فبالنسبة الى الروائي نجد أن الأحداث التي يرويها هي التي تتلاءم مع بعضها — كما يقول لورانس : لا تثق بالروائي ، ثق بروايته . وهذا هوالسبب في أن معظم كتابات الكتاب تبدو عفوية . انها عفوية لأن اشكال الادب نفسها تسيطر عليها ، أي ما تسطره التقاليد الادبية .

ان للتقاليد ، كما نرى في الادب الدور ذاته في الحياة : فهي تفرض نماذج معينة من النظام والاستقرار على الكاتب . فقط اذا كانت التقاليد مختلفة ، يختلف النظام لادبي ، أو بنية الادب ، عن النظام الاجتماعي .

إن غياب اي خط واضح من الربط بين الأدب والحياة يبرز في الموضوعات المحرجة في الرقابة . وبسبب ضخامة العنصر العفوي في الكتابة ، فان الاعمال الادبية لايمكن ان تعامل على أنها تجسيد للارادة الواعية والقصد كما يعامل الناس ، فلا يمكن ان توضع قوانين تحاسبهم على سلوكهم الذي يفصح عن ميل إلى هذا العمل ، أو عن نية في عمل

ذاك . ان الأعمال الأدبية تقع في مشكلة قانونية لأنها تهاجم مصالح دينية او سياسية وطيدة ، لكن هذه المصالح بدورهـا تسـتغل الهستريا الاجتماعية التي تدور حول الجنس . لكن من المستحيل تقديم تعريفات قانونية لمصطلحات من امثال « الفحش » في علاقتها بالأعمال الادبية . وما يحدث للكتاب يعتمد بشكل رئيسي على ثقافة القاضي .. فإن كان انساناً حساساً ، كنا أمام قرار حساس ، وان كان حماراً ، حصلنا على قرار من صنفه ، لكن مالانحصل عليه هو القرار القانوني ، إذ لا توجد أي قاعدة يستند اليها . إن أفضل ما نحصل عليه هو سابقة من السوابق ترمي الى تشبيط عزيمة الفئات الضاغطة عن مهاجمة الكتب الجادة . ولو قرأت ملف محاكمة « عشيق الليدي شاترلي » لتذكرت أي حيرة وقع فيها النقاد عندما سئلوا عن الاثر الاخلاقي الذي يتركه هذا الكتاب . لم ينتهوا الى قرار ، فهم لايعرفون . الروايات تكون جيدة أو سيئة وفقا لنوعها الادبي الخاص . ليس هناك شيء يقال له رواية سيئة أخلاقيا . ان تأثيرها الاخلاقي يعتمد اعتماداكليا علىنوعيةاخلاق القارىء ، ولا أحد يستطيع أن يتنبأ بما سيكون عليه التأثير الاخلاقي . ان لم يكن الأدب سيئا أخلاقياً ، فإنه ايضا ليس جيدا أخلاقيا . إني أعرف سببا واحدا لمعاناة رواية « عشيق الليدي شاترلي » من هذه المسألة ، وهو انهاكتاب وعظي ، كتاب في الوعي الذاتي : انها مثل روايات مدرسة الاحد ، أيام الطفولة ، تزعجني قليلاً لأنها تحاول جاهدة ان تجعل مني انسانا طيبا .

وهكذا لا ارتباط للادب بالحياة العادية ، ذلك الارتباط الملحـاح لا ايجابا ولا سلبا . هنا نلمس فرقاً هاماً آخر بين بنى الخيال ، وبنى الحس العملي ، الذي يشمل العلوم التطبيقية . ولا شك ان الخيال ضروري للعلم لتطبيقي والنظري . اذ من دون قوة بنائية في العقل لخلق نماذج التربة ، والتوقعات التي تدور حولها الفرضيات ... الخ ، لا يستطيع العالم ان يصنع شيئا . لكن كل جهد خيالي في الميادين العملية، لابد ان يصطدم بالاختبار العملي ، والا نحي جانبا . أما الخيال في الادب فلا يواجه مثل هذا الاختبار . فانت لا تستطيع ان تربطه مباشرةبالحياة

أو الواقع ، انك تربط المؤلفات الادبية ، كل واحد بالآخر ، كما سبق وقلنا من قبل . ومهما كانت قيمة مطالعة الأدب ، الثقافية او العملية ، فانها متأتية من الكيان الكلي لمطالعتنا ، من قلعة الكلمات التي بنيناها ، ورحنا نضيف إليها مع الوقت اجنحة جديدة .

وهكذا فان من الطبيعي ان ننتقل الى الطرف المعاكس ، ونقول إن الأدب فعلا هو ملجأ أو فرار من الحياة ، انه عالم يشتمل الذات ، مثل عالم الاحلام ، عالم يتألف من مسرحية أو من إيمان اقيم ليوازن عالم العمل. ان بعض الاثار الادبية شبيهة بذلك ، فكثير من الناس يخبروننا انهم لا يطالعون الادب الا هربا من الواقع ولو للحظة . وقد قلت إن الإحساس بالفرار ، أو على الاقل الانفصال ، يدخل في كل كيان التجربة الأدبية . ولكن من الصعب حصر جوهر الأدب بذلك . فلننظر الى ادباء من أمثال وليام فولكنر او فرانسوا مورياك ، فقد درسا الحياة حولهما بكل رفعة اخلاقية ، وبكل تشدد . أو لننظر في جيمس جويس ، فقد انفق سبعة أعوام في كتاب وسبعة عشر عاما في كتاب آخر ، ولكنهما تعرضا للسخرية او التسخيف أو الحظر عندما نشرا .أو لننظر في الشاعرين ريلكه وفاليري فقد مكثا اعواما صامتين ، الى ان اضطرا إلى أن يقولا ماكان جاهزا للقول . إن ثمة جدية قاتلة في كل هذا ، لاتستطيع تغطيتها تماما معظم النظريات الدقيقة في الفانتازيا . ولكن لنتابع الفكر قليلا لاننا لم نوغل كثيرا في علاقة الادب بالحياة ، أو ما يمكن ان نسميه المنظور الأفقي للادب. إذ يبدو ان ذلك يسد علينا كل الجهات .

عالم الادب هو عالم لا واقع فيه سوى واقع الخيال البشري . نرى فيه كمية ضخمة تذكرنا بالحياة التي نعرفها ، تذكيرا حيويا . ولكن مهما كانت تلك الحيوية فان فيها شيئاً ما غير واقعي . وربما نستطيع ان نفهم هذا بوضوح اذا تأملنا في الصور. توجد صور خداعة ـــ يسميها الفرنسيون الصور السرابية (Trompe l'oil) تكون فيها مشاركة الحياة قوية جدا . رسام أميركي من هذه المدرسة أحب أن يمازح زوجته اللئيمة فرسم احدى مناشفها بدقة متناهية بحيث انها قبضت على اللوحة تريد

انتزاع المنشفة . لكن رسما يمثل هذه الواقعية ليس واقعا ، انه وهم : ان فيه الصفاء اللماح غير الطبيعي للوهم . ان الواقع الفعلي هو الاشياء التي لا تذكرنا مباشرة بتجربتنا الخاصة ، انها أشياء ، من أمثال غضب آخيل أو غيرة عطيل، أكبر وأكثف من اي تجارب نستطيع تحقيقها عدا تلك التي نحققها في خيالنا . أحيانا ، كما في النهايات السعيدة للكوميديات ، أو في العالم المالي للرومانسات ، نبدو كأننا نرنو الى عالم امتع مما نعرفه في حياتنا العادية . احيانا ، كما في التراجيديا والهجاء ، نبدو كأننا ننشد عالما مكرسا للحزن أو العبث أكثر من العالم الذي نعرفه في حياتنا العادية . المنظور العمودي الذي ننظر فيه الى الحياة هو المهم وليس المنظور الافقي . بالطبع في المؤلفات الادبية الكبرى نجد النظرات العليا والدنيا ، والاغلب انها في الوقت نفسه ملامح مختلفة لحدث واحد . ثمة نصفان للتجربة الادبية . الخيال يقدم لنا كلا من العالمين : الافضل والأسوأ من العالم الذي نعيش فيه ، ويطالبنا بالنظر اليهما دائما . قلت في بحثي الاول أن الفنون تتبع العواطف ، واتجاه العواطف لقسم العالم نصفين : نصف نحب ونصف لا نحب . الادب ليس عالم أحلام ، ولكنه يمكن أن يكون عالم أحلام اذا كان لدينا نصف فقط من دون النصف الآخر فاذا لم يكن لدينا سوى رومانسات وكوميديات بنهايات سعيدة ، فان الادب يعبر فقط عن حلم نرغب في تحقيقه . ويسأل بعض الناس ، لماذا يكتب الشعراء تراجيديات في حين أن العالم مليء بالتراجيديات أنى توجهت ، ويعتقدون أن التمتع بهذه الاشياء الحزينة يفصح عن نزعة مرضية أو عن نظرة شماتة بالعالم . ان هذا غير موجود ، ولكن يمكن ان يوجد في الادب ان لم يكن هناك شيء آخر الى جانبه .

هذه النقطة جديرة بأن نقف عندها دقيقة أخرى . إنك تذكر ولا شك المشهد المرعب في « الملك لير » حيث يتم سمل عيني غلوستر على خشبة المسرح . ذاك جزء من مسرحية ، وهي مسرحية يفترض أن تكون مسلية الآن نسأل بأي معنى يمكن ان يكون هذا المشهد مسليا ؟ ان الهام فيه هو انه لا يقع حقا على المسرح،انه تمثيل، اذ من الضعة ان نشاهد منظر عمى حقيقي ، والادهى أن نجد متعة في المشاهدة . وبالتالي فان المتعة

لا تقوم في تذكيرنا بمشهد العمى الحقيقي . ولو انها فعلت ، لانقلب أعظم منظر في الدراما الى قطعة من الادب الفاضح . اننا لا نستطيع منع أي أمرىء عن الاستجابة بهذه الطريقة ، ولا شك أنه لا ينفع ، ولا يفيد الجمهور ، ان نقوم بلوم شكسبير لحشوه في رأسه تلك الافكار السادية . ان استجابة من هذا النوع لا اثر لها في المسرحية . في مشهد درامي عن الظلم والحقد ، نرى ظلماً وحقداً ، نعرف انهما شيئان واقعان مستمران في الحياة البشرية ، من وجهة نظر الخيال . ما يفرضه الخيال هو الرعب ، ليس الرعب المرضي المشل لمشهد العمى الحقيقي ، بل رعب دفاق ، مليء بحيوية الرفض . ان هذا اداء مسرحي قوي ، كلما اقتربنا به من الحياة رغبنا عنه .

وهكذا نرى أن هناك مقاييس اخلاقية في الادب ، بعد كل شيء ، وعلى الرغم من ذلك لا نفع من استدعاء البوليس عندما نرى كلمة في كتاب ، مبتذلة باللفظ أكثر من ابتذالها في الطباعة. من الاشياء التي يقولها غلوستر في ذلك المشهد : « انا موثق الى عمود ، وعلي الصبر حتى النهاية » . في أيام شكسبير كانت تشيع رياضة محببة رهي ربط دب الى عمود واطلاق الكلاب حتى تجهز عليه . وقد حظر البيوريتانيون هذه الرياضة ، حسبما يدعي ماكولي ، لا لأنها تسبب الالم للدب ، بل لانها تمتع المتفرجين وربما كان ماكولي يرمي من ملاحظته الهزء من البيوريتانيين ، لكن اذا كان هذا هو شعور البوريتانيين فعلا ، فلا شك أنهم محقون مئة بالمئة . هل هناك سبب غير هذا السبب يكمن وراء حظر تعليق المشنوقين في الساحات العامة ؟ ومهما كانت دوافع البيوريتانيين وشكسبير ، فهم يسيرون في المنحى ذاته . ان الادب يقدم لنا دائما أشد الأشياء إثماً واجراماً على أنها متعة ، لكن المقصود ليس تقديم المتعة في هذه الأشياء ، بل متعة في الابتعاد عنها ، والقدرة على رؤيتها كما هي لانها لاتحدث فعلا وكلما ازداد تعرضنا لهذا ، قل ميلنا في الشعور على متعة مجردة من الفكر في الظلم أو الاشياء الشريرة الآثمة الأخرى ، على حد قول القرن الثامن عشر في جملة مشهورة وهي أن الادب ينقي حساسيتنا .

ان القسم الأعلى للأدب هو عالم نعبر عنه بكلمات من أمثال رفيع — موح ، إذ فيه لا نشعر بالانفصال بل بالاندماج . انه عالم من الابطال والآلهة والطيطان وعمالقة رابليه ، من القوى والانفعالات ولحظات الغبطة ابعد من أي شيء نجده خارج الخيال . ان مثل هذه القوى لا تزعجنا فحسب ، بل تسحقنا اذا دخلت الحياة العادية ، ولكن لحسن الحظ ان جدار الوقاية للخيال قائم هنا أيضا . إننا كما يقول الشاعر الالماني ريلكه ، نعبدها لأنها تترفع عن تدميرنا . يبدو أننا ابتعدنا طويلا عن عواطفنا وتقسيمها الى قسمين : « أنا أحب هذا » و « أنا لا أحب هذا » . ان الأدب يقدم لنا خبرة تمتد بنا عموديا الى الذرا والاغوار التي بمقدور الذهن البشري أن يصلها ، الى ما يتطابق مع مفهومي السماء والجحيم في الدين . ففي هذا المنظور يختفي ما أحب وما أكره ، اذ لا يتبقى لي شيء كشخص منفصل : أما كقارىء ادب فاني موجود فقط كممثل للبشرية ككل . سوف نرى في البحث الاخير مدى أهمية هذا .

لا عبرة كم نجمع من تجارب في حياتنا ، فنحن لن نحصل مطلقا على بُعد التجربة الذي يمنحنا اياه الخيال . الفنون والعلوم يمكن أن تؤدي ذلك ، ولكن الأدب وحده من بين ذلك ، يهبنا الاجتياح الكامل للخيال البشري ، كما يراه هو نفسه . ويبدو أن من الصعب جدا لكثير من الناس أن تفهم واقع التجربة الادبية وكثافتها . ولنقدم اليك مثالا قد تظنه غير مناسب : لماذا يذهب كثير من الناس الى الاعتقاد أن شكسبير ليس صاحب المسرحيات الشكسبيرية المعروفة ، في حين لا توجد ذرة من حقيقة في الزعم ان شخصا آخر كتبها ؟ من الواضح انهم زعموا ذلك لاعتقادهم أن على الشعر أن يكون نابعا من التجربة الشخصية ، وأن شكسبير لم تنبع من تجربته : لقد نبعت من خياله ، والسبيل الى تطوير الخيال هو قراءة كتاب أو كتابين من النوع الجيد . اما بالنسبة إلينا ، فلا نستطيع التحدث عن او التفكير في ، أو استيعاب حتى

تجربتنا الخاصة ، الا ضمن حدود سيطرتنا الخاصة على الكلمات ، وتلك الحدود أقامها لنا كتابنا العظام .

الأدب ، اذن ، ليس عالما خياليا : انه حلمان : حلم تحقيق رغبة، وحلم مقلق ، وهما متمركزان معا ، مثل زوج من النظارات ، وهما معا يشكلان رؤية واعية تماما . يرى افلاطون ان الفن حلم العقول المتيقظة .انه عمل الخيـال المنسحب من الحياة العاديـة ، والذي تسيطر عليـه القوى ذاتها التي تسيطر على الحلم ، ومن ذلك يمنحنا منظورا وبعدا للواقع لا نحصل عليهما من اي مقاربة أخرى للواقع . وعلى هذاالاساس يتميز الشاعر من الحالم ، كما يقول كيتس . إن الحياة العادية تشكل تجمعا ، والأدب من بين الاشياء الاخرى هو فن الاتصال ، بحيث يشكل هو الآخر تجمعا أيضا . في الحياة العادية يسيطر علينا اللاشعورالخاص المستقل ، حيث نعيد قولبة العالم وفقا لخيال خاص مستقل . وفي أعماق الأدب ثمة نوع آخر من اللاشعور ، وهــو لاشعور اجتماعي ، وليس شعورا خاصا ، حاجة الى تشكيل تجمع حول رموز معينــة ، مثل الملكة والعلم ، وحول آلهة معينة تمثل النظام والاستقرار ، أو الصيرورة والتغير أو الموت أو الولادة الثانية في حياة جديدة . هــذه قدرة العقل البشري على صنع الاسطورة ، القدرة التي تفتت وترمي بحضارة بعد أخرى .

لقد اخذت عنوان هذا الفصل « مفاتيح لأرض الأحلام » مما يمكن أن يكون أعظم جهد فردي عظيم للخيال الادبي في القرن العشرين ، وهو « سهرة الفنغانيين » لجيمس جويس . نجد في هــذا الكتاب رجــلا يذهب الى النــوم فيغوص ، ليس في لاشــعور فرويدي مستقل ، أو خاص ، بل في حلم أعمق لانسان يخلق ويدمر مجتمعاته الخاصة . كل الكتاب مكتوب بلغة هذا الحلم . انهــا لغة لاشعورية ، وعلى رأســها الانكليزية ، لكنها مرتبطة بتداعيات وكنايات ، مــع ثماني عشرة لغــة أخرى ، يعرفها جويس .. ان « سهرة الفنغانيين » ليس كتابا للقراءة، بل لحل الرموز . انه ، كما يقول جويس ، يدور حول رجل « حالم »،

لكنه موجه الى قارىء مثالي يعاني من أرق مثالي . للقارىء أو الناقد، اذن ، دور يكمل دور الشاعر . إننا نحتاج الى قوتين في الأدب : قوة الخلق وقوة الفهم .

في كل تجربتنا الادبية ، يوجد نوعان من الاستجابة . فهناك التجربة المباشرة العمل الادبي ذاته عندما نقرأ كتابا أو نشاهد مسرحية وعلى الاخص للمرة الاولى . هذه التجربة غير نقدية ، أو بالاحرى « ما قبل العملية » لذلك فانها ليست معصومة . فان كانت تجربتك محدودة ، فقد تصل الى حدود التعصب أو يجرفنا شيء ما ، ربما نراه فيما بعد من الدرجة الثانية ، أو قد نراه نافلا . وهناك الاستجابة الواعية النقدية التي نخلقها بعد نهاية القراءة ، أو مغادرة المسرح ، حيث نقارن ما جربناه بالاشياء الاخرى من النوع ذاته ، ونكوّن حكم قيمة عليه . هذه الاستجابة ، بالممارسة التدريجية . تجعل استجاباتنا ما قبل النقدية أكثر حساسية ودقة ، أو تحسن ذوقنا ، كما اعتدنا أن نقول. ولكن وراء الاستجابات لمؤلفات فردية ، ثمة استجابة أكبر لتجربتنا الادبية ككل ، كامتلاك شامل .

الناقد يسمى دائما قاضي الأدب ، وهذا لا يعني أنه أعلى مرتبة من الشاعر ، وإنما يعني أنه مضطر أن يعرف شيئا عن الأدب ، تماما مثلما يحق للقاضي أن يكون في هيئة المحكمة بناء على معرفته القانون. فاذا وقف ضد حكم شكسبير فانه هو الذي يجب أن يحاكم . ان وظيفة الناقد هي شرح كل مؤلف أدبي في ضوء كل الادب الذي يعرفه، ليحتفظ دائما بالسعي الى فهم ما يدور حوله الادب ككل . والأدب ككل ليس تراكما ضخما للمؤلفات الادبية المعروضة بأشرطة زرقاء وحمراء، مثل هرّة زينت للعرض ، وانما هو نسق الخيال البشري المبين ، بامتداده الواسع من ذرا السماء الخيالية حتى أعماق الجحيم الخيالي. ان الادب اخروية (Apocalyps) انسانية ، انه رؤيا الانسان للانسان، وليس النقد هيئة قضاة ، انما يقظة تلك الرؤية ، انه الحكم الاخير للبشرية .

٥ ـ أعمـدة آدم

في ابحاثي الاربعة السابقة ، اشدت نظرية في الادب . وأنـا على استعداد الآن لوضع هذه النظرية موضع الاختبار العملي . فان كانت جيدة ، فستقدم لنـا ارشادا في مسـألة : كيف نعلـم الأدب ، وعلى الأخص لأطفالنا . انها ستخبرنا ما هي أبسط المفاهيم الاساسية التي يجب أن ننطلق منها ، وما الدراسات المتقدمة التي يمكن فيما بعد أن نقيمها على تلك المفاهيم . ويبدو واضحا أن تعليم الأدب يحتاج الى هذا النوع من النظرية ويعاني ، بالمقارنة مع العلم والرياضيات ، مـن أنه لا يملكهـا .

ان مبدئي العام ، الذي طورته في أبحاثي الاربعة السابقة ، هـو أن الادب في تاريخ الحضارة يأتي بعد الميثولوجيا . والاسطورة عبارة عن مجهود بسيط وبدائي يقوم به الخيال لتوحيد العالمين البشري وغير البشري ، ونتيجتها النموذجية هي قصة عن إله . وفيما بعد ، أخذت الميثولوجيا تندمج في الأدب ، وقد باتت الاسطورة وقتها مبدأ بنيويا للسرد القصصي . لقد حاولت أن أشرح كيف أن الاساطير تتجمع لتشكل ميثولوجيا ، وان الارتباط المضموني للميثولوجيا يتخذ شكله من الشعور بفقدان الهوية التي كانت بحوزتنا مرة ، والتي قد نحوزها مرة اخرى.

إن أكمل شكل لهذه الاسطورة تقدمها لنا التوراة المسيحية ، وهكذا تعتبر التوراة الطبقة الدنيا في تعليم الأدب . يجب أن نقوم بتعليمها مبكرا بحيث تغوص حتى أعماق العقل ، حيث كل شيء يأتي فيما بعد يجد مستقرا له . ان هذا تصريح فيه تناقض صارخ ، ويمكن أن يساء فهمه من كل صوب ، لذلك نرجو أن تتذكروا أنني اتحدث كناقد ادبي

عن تعليم الأدب . ان هناك كثيراً من الاسباب الثانوية تدعو الى تعليم التوراة ، على اعتبارها ادبا فقط : منها انها مرجع بلا حدود ، يشار اليه ويقتبس منه في وان الايقاعات والجمل في ترجمة الملك جيمس وضعت انسجاما مع عقلنا وطريقة تفكيرنا ، وانها ملأى بأعظم القصص المعروفة وافضلها ... وهكذا . هناك أيضا أسباب اخلاقية ودينية ، وهي أسباب مختلفة ، تبرز أهميتها . ولكن في السياق الخاص الذي اتحدث عنه الان ، ارى أن بنية التوراة وشكلها الاجمالي هو الاهم في نظري : ذلك انها قصة مستمرة ، تبدأ بالخلق وتنتهي بيوم القيامة ، وتمسح كل تاريخ البشرية ، تحت اسماء رمزية من آدم الى يعقوب. باختصار : ان « اسطورة » التوراة هي التي يجب أن تكون قاعدة التدريب الأدبي ، فمسحها الخيالي للوضع البشري من السعة والاستيعاب بحيث ان اي شيء آخر يجد مكانه في داخلها — ولنتذكر أيضا أن كلمة اسطورة ، بالنسبة الي ، مثل كلمتي : أمثولة وقصة خيالية ، ليست أكثر من مصطلح تكنيكي في النقد ، أما المعنى الشعبي الذي يجعل منها شيئا غير صحيح ، فاني أعتبره انحطاطا في اللغة . وفوق ذلك ، قد تعتبر التوراة أكثر من كتاب أدبي ، ولكنها أيضا كتاب أدبي : فليس لكتاب ان يؤثر تأثيرها من غير أن يكون فيه مزاياها الأدبية . ولهذا الغرض الذي ذكرته ، يمكن تعليم التوراة في المدرسة، شريطة أن يقوم بذلك من تطور فيه حس البنية الادبية .

واول شيء يجب وضعه في قمة التدريب التوراتي ، حسب اعتقادي، هو الميثولوجيا الكلاسيكية ، التي تعطينا النوع ذاته من الاطار الخيالي ، من نوع أكثر تفصيلاً . نشير هنا أيضاً الى كثير من الأسباب الثانوية للدراسة : إن آداب كل اللغات الغربية الحديثة ملأى بالأساطير الكلاسيكية ، بحيث لا يمكن لأحد أن يعرف ماذا يجري في هذه الآداب من غير تدرب على الاساطير . لكن السبب الأساسي للدراسة هو أيضاً شكل الميثولوجيا . فالأساطير الكلاسيكية تقدم لنا ، بوضوح أكثر من التوراة بكثير ، الموضوعات الرئيسية للاسطورة المركزية للبطل ،

بولادته السرية وانتصاره وزواجه وموته وخيانته والولادة الثانية التي ترتبط بايقاع الشمس والفصول . هرقل وبطولاته الاثنتا عشرة ، ثيسيوس وخروجه من المتاهة ، برسيوس وراس ميدوزا : تلكم هي الموضوعات القصصية التي يجب حفظها مبكرا قدر الامكان . والتشابهات بين الليجندة التوراتية والليجندة الكلاسيكية يجب الا تعالج باعتبارها صدفة خالصة . على العكس ، إنها أساسية لمعرفة كيف تتحول النماذج الادبية ذاتها داخل ثقافات وأديان مختلفة . إن شاعراً في عصر شكسبير أو ملتون يحصل على هذا النوع من التدريب في المدرسة الابتدائية ، إننا لا نستطيع ، مثلا ، أن نوغل في قراءة « الفردوس المفقود » من دون التحقق ليس فقط أننا نحتاج أن نعرف كلا من التوراة والاساطير الكلاسيكية ، بل علينا أن نرى أيضا العلاقة بين هذين النوعين من الميثولوجيات . ان الشعراء المحدثين لا يحصلون ، كقاعدة عامة ، على هذا النوع من الثقافة : إن عليهم أن يثقفوا انفسهم ، وترجع بعض الصعوبات التي يشكو الناس منها في فهم الشعراء المحدثين الى ما أعتقد إنه نقص في المراحل الأولى للتعليم الأدبي ، عند الشاعر وعند القارىء معا . لقد أخذت عنوان هذا البحث « أعمدة آدم » من سلسلة سونيتات نظمها ديلون توماس « حول المذبح في عتمة المساء » التي يخبرنا الشاعر فيها عن « جنتلمان » ، كما يسميه ، وهو آدم وابولو معا ، يعبر السماء قاطعا مراحل الحياة والموت والولادة . هذه السونيتات عسيرة جدا على القراءة ، واعتقد إن أحد اسباب غموضها هو أن شكل الأسطورة المركزية للأدب انقطع عقد توماس فجأة ، في مرحلة معينة من تطوره ، والانقطاع بمثل هذه القوة جعله بصعوبة يجمع كل رموزه وميزاته ويلقي بها في سرعة شديدة . قصائده الأخيرة ، وبعضها فيه صعوبة كالسونيتات ، تعتبر أسهل نسبيا لأنه كان عندئذ قد تمثل ميثولوجياه الخاصة .

رتب اليونان والرومان اساطيرهم ، مثل مؤلفي العهد القديم ، بالتسلسل ، بادئين بقصص الخلق والسقوط والطوفان ،

متجهين تدريجيا نحو الأمور التاريخية ، واخيرا يصلون الى التاريخ الحقيقي . وهم إذ يدخلون التاريخ ، فانهم يدخلون أيضا في المزيد من الأشكال المتطورة والكاملة للأدب . لقد انتجت الأساطير الاغريقية هومر والدراميين الاغريق ، والتقاليد القديمة للعهد القديم تطورت الى سفر المزامير وسفر أيوب . والخطوة التالية في التعليم الأدبي هي فهم بنية الاشكال الأدبية الكبرى . شكلان من هذه الأشكال انحدرا الينا من الدراما ، وهما التراجيديا والكوميديا . هناك أيضا اثنان متماكسان سأسميها الرومانس والسخرية . ففي الرومانس تقوم بتبسيط ومثلنة لعالم من الابطال والبطلات الجميلات ، ومن الأثمة الفاجرين . كل أشكال السخرية بما فيها الهجاء ، تشدد على تعقيد الحياة البشرية مقابل هذا العالم البسيط . من هذه الاشكال الأربعة ، الكوميديا والرومانس هما الشكلان الأوليان ، ويمكن تعليمهما لصغار الطلبة . وعندما يقرأ البالغون بغية الراحة والاسترخاء ، فانهم غالبا ما يرجعون الى الكوميديا او الرومانس . أما التراجيديا والسخرية فاشد صعوبة، واعتقد ان من الواجب تأخيرهما حتى المرحلة الثانوية .

تنبثق الرومانس من قصة مغامرات البطل التي سبق واطلع عليها الطلاب في الأسطورة ، وتنبثق الكوميديا من موضوع انتصار البطل أو زواجه . إن من المهم الاعتياد على الوقوف بعيدا والنظر الى البنية الاجمالية لأي عمل أدبي نضعه تحت الدراسة . إن الطالب الذي يعتاد هذه العادة سوف يرى كيف أن كوميديا شكسبير التي يدرسها لها البنية العامة ذاتها التي يجدها في فيلم السينما القديمة العنيفة ، الذي شاهده امس على شاشة التلفزيون . عندما كنت في المدرسة ، كان علينا أن نقرأ « لورنا دون » . وكانت بقربي فتاة اعتادت أن تختلس النظر وتقرأ في مجلة فيها مجموعة من قصص الحب أخرجتها من مقعدها ووضعتها على ركبتها ، وكانت تقرأها عندما لا يقع عليها نظر الأستاذ . ومن الواضح إنها تعتبر قصص الحب تلك أشد حرارة من « لورنا دون » . وربما كانت فعلاً كذلك . ولكن أود أن أؤكد على

ناحية ، وهي ان القصص الفرامية لم تكن تروى إلا النوع نفسه الذي تحتويه « لورنا دون » . ورؤية هذه التماثلات لن تقدم ، في حد ذاتها ، أي معنى لقيمة المقارنة ، أي فكرة عن سبب أن شكسبير افضل من أفلام التلفزيون . وفي رأيي إن من الواجب عدم التسرع في اطلاق احكام القيمة . إنها تخبر طالبا بمستوى مقبول أن آ افضل من ب ، على الأخص إذا كان يفضل ب في الوقت نفسه . إنه يشعر بالقيم في نفسه ، ولن يتبع في التقوم إلا إيقاعه الفردي . وفي الوقت نفسه ، يمكنه أن يقرأ تقريبا أي شيء ، في اي نظام ، تماما كما يستطيع أن يأكل مزيجا من الاطعمة التي توصل اليها من هم أكبر منه سناً بفضل صودا الخبز . إن في مقدور معلم واع ، أو ليبرالي ، أن يعرف سريعا كيف يوجه قراءة شاب بحيث يسمح لذوقه غير المتطور أن يتطور ومع ذلك لا يجعل منه أكولا شرها أو مريضا بعسر الهضم قبل أوانه .

من المهم أيضا إن كل شيء يشتمل على قصة ، كالأسطورة مثلا ، يجب أن يقرأ أو يتم الاصغاء اليه باعتباره قصة فقط . كثير من الناس يكبرون من غير ان يفهموا حقاً الفرق بين الكتابة الخيالية والكتابة المنطقية . وعندما يواجهون ، في مناسبة من المناسبات قصائد أو حتى لوحات ، فانهم يعاملونها تماما كما لو انها قطع من المعلومات الخفية . ان كل اسئلتهم قائمة على هذا الفرض . ما الذي يحلول ان يعبر عنه ؟ ماذا علي أن أفهم من هذا ؟ لماذا لا يقوم أحدهم بشرح ذلك لي ؟ لماذا لم يقم الكاتب بكتابة ذلك بطريقة أخرى يمكننا من أن نفهمه ؟ إن فن الإصغاء للقصص يعتبر تدريباً أساسياً في تربية الخيال . أنت لا تستطيع أن تناقش الكاتب : أن تقبل فرضياته ، وان قص عليك أن البقرة قفزت الى القمر ، فلا تتأثر حتى تستوعب كل مايقوله . اذا كان برتراند رسل محقا في قوله ان تعليق الحكم هو إحدى عمليات العقل الأساسية ، فان مزايا الاستفادة من القيام بذلك تقع خارج الادب . وحتى لو تم ذلك فان ما تتأثر به هو البنية العامة للقصة ككل ، وليس الأخلاق أو الفكرة العظيمة التي تنتزعها منها ، وتفر بها بعيدا . ويساوي هذا التدريب في

الأهمية جعل الطالب يكتب بنفسه . ولا أهمية لضآلة ما يفعله ، أنه ولاشك سيمتلك ، آجلاً أم عاجلاً ، تجربة الاحساس بأنه قال شيئاً مالا يستطيع شرحه بدقة إلا بالطريقة ذاتها التي قاله فيها . إن ذلك يساعده في تهيئة نفسه على أن يكون أشد احتمالا للصعوبات التي يجلبهها في قراءته ، وإن كانت مزايا محاولة التعبير عن الذات بطرق ادبية مختلفة تمتد ، بصورة طبيعية ، أبعد من الاحتمال .

لقد غطيت مساحة واسعة في بحثي هذا ، بحيث يمكن ان اقترح الآن فقط ان لدراسة الانجليزية سياقين يجب ان يكونا في مكانهما ويتدرج فيهما الطالب ، اذا اراد أن تكون دراسته مثمرة . فهناك أولاً ، سياق اللغات غير الانجليزية ، وهناك ثانيا ، سياق الفنون غير الادب . ان من يسمون انفسهم « انسانيين » ، ومن ضمنهم طلاب الادب ، كانوا دائما اناسا يدرسون اللغات الاخرى . ان اساس التراث الثقافي للشعوب المتحدثة بالانجليزية ليس الانجليزية ، انه اللاتينية واليونانية والعبرية . هذا الاساس هو الذي يجب ان يقدم للطالب الفتى في الترجمة ، مع أنه لاتوجد ترجمة جديرة ومفيدة لأي أثر عدا الترجمة الحرفية عن الاصل . وتحتل اللغات الحديثة اليوم مكانا بارزا في الثقافة اكثر من اللغات الكلاسيكية ، كنوع من الواجب السياسي المؤلم . الى جانب ذلك ثمة حقيقة وهي أن كل عملياتنا العقلية المرتبطة بالكلمات تنزع الى اتباع بنية اللغة التي نفكر بها . إننا لانستطيع استخدام عقولنا بكامل قدرتها مالم يكن لدينا فكرة عن : كم من الأفكار التي نعتقد اننا نفكر فيها ، نفكر فيها فعلا ، وكم من الكلمات المألوفة تجري في مسالكها المألوفة . إن كل امرىء تقريبا يتحدث مافيه الكفاية ، على الاقل ليصبح فصيحاً بلغته الخاصة ، ولكن عند هذه النقطة هناك دائما خطر الفصاحة الأوتوماتيكية ، التي تصبح أشبه بصنبور، والتي لا يصدر عنها الا حذلقة الكيشيهات الفارغة. إن أفضل مراقبة لهذا ، مكتشفة منذ أمد بعيد ، وهي معرفة اللغات الاخرى ، إذ على الأقل تتلاءم الحذلقة مع الهيكل المتنوع للمجاري القواعدية . لي صديق كان رئيس لجنة ، عليها تقديم تقرير معقد، يقتضي

وضع الاشياء بوضوح ودقة . وقد اضطر ان يراجع مرارا الى رجل كندي من أصل فرنسي ، وهو من أعضاء اللجنة ، ويطلب منه أن يقول ذلك بالفرنسية ، فيسترشد بما يقول . هذا مثال بسيط يوضح لنا لماذا يلح « الانسانيون » ان الانسان لايتعلم التفكير الكلي من لغة واحدة : فأنت تتعلم التفكير أفضل من التصارع اللغوي ، من القفز من لغة الى لغة .

مثلما تستطيع بسهولة تشويش التفكير بالترابطات المألوفة للغة ، كذلك تستطيع بسهولة تشويش التفكير عن طريق التفكير بالكلمات . وطالما سمعت أن الفكر عبارة عن كلام داخلي ، ومع ذلك أنا لا اعرف كيف تستطيع ان تطبق هذا القول على بتهوفن عندما كان يؤلف سمفونيته التاسعة . لكن دراسة الفنون الاخرى غير الادب ، كالرسم والموسيقى ، تقدم الكثير من القيم للتدريب الادبي بغض النظر عن قيمتها كموضوعات بحد ذاتها . إن أي شيء جدير بالتنفيذ ويقوم الانسان بتنفيذه ، هو نوع من البناء ، والخيال هو القوة البناءة للعقل ، ينطلق الى البناء الخالص ، الى البناء من أجل البناء. ان الوحدات ليست كلمات، انها ليستاعدادا ولا نغمات ولا ألواناً ولا قطعاً من رخام . إن من الصعب فهم ما يفعله الخيال بالكلمات ، من دون رؤية كيف يعمل مع بقية الوحدات .

كلما كبر الطالب ، قرأ ادباً أشد تعقيدا ، وهذا يعني ان الادب مهتم جدا أو مهتم حصرا بالمواقف والصراعات الانسانية . ان الترابط البدائي القديم بين العالمين البشري والطبيعي مايزال قابعا في الخلفية ، لكن في رواية هنري جيمس ، مثلا ، يحتل قسما كبيرا في هذه الخلفية . وغالبا ما نشعر ان نماذج معينة من الادب ، كقصص الجن ، مثلا ، مفبدة للخيال : والسبب انها تعيد المنظور البدائي الموجود في الاسطورة . وهذا مايفعله الشعر لحديث ، بشكل عام ، إذا قورن بالقصة الخيالية . وعند هذه النقطة ، ثمة سياق ثالث للادب يأخذ شكله : وهو علاقة الادب بالموضوعات الاخرى كالتاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية ، التي تقوم على الكلمات .

عندما نقوم بتعليم أي موضوع ، نبدأ من المركز ونتجه الى الجوانب . فلنحاول أن نعلم الأدب منطلقين من الاستخدام التطبيقي للكلمات ، أو « التواصل المؤثر » كما يسمى عادة ، وعندئذ ننتقل تدريجيا الى الادب من خلال المزيد من الاشكال الوثائقية كالرواية الخيالية النثرية ، واخيرا نصل الى الشعر . ان هذه العملية ، في رأيي ، عملية مثمرة . فاذا اردنا ان نعلم الادب حقا ، فلا بد ان نبدأ من مركزه ، الذي هو الشعر ، وعندئذ نتجه الى النثر الادبي ، ثم ننتقل من هناك الى اللغات التطبيقية للعمل والحرف والحياة اليومية . إن الشعر وسيلة بسيطة ومباشرة يعبر فيها المرء عن ذاته بالكلمات : الشعر موجود لدى أشد الأمم بدائية ، لكن النثر الرفيع لايوجد الا عند الامم المتقدمة . ولكن لاتنظر الى الشعر باعتباره طريقة ملتوية غير طبيعية لتشويه نثر الحياة اليومية : ان النثر طريقة في الحديث أقل طبيعية من الشعر . فلو أنصت للاطفال الصغار ، والى كمية اناشيدهم واغانيهم في أحاديثهم ، لعرفت ماذا أقصد . لقد احتفظت بعض اللغات ، كالصينية مثلاً ، بفروقات درجة الصوت في الكلمة المنطوقة: بينما اتخذ الكنديون وقوقة أحادية النغمة ، ربما كانت مأخوذة من صوت الاوزة الكندية .

ان ما يقدمه الشعر للطالب هو أولاً ، وقبل كل شيء ، الاحساس بالحركة الجسدية . فالشعر ليس اسطرا غير نظامية في كتاب ، بل انه اقرب الى الرقص والغناء ، انه سير في الشارع مع الاحتفاظ بالايقاع . وحتى لو كان الايقاع خرآ غير مفيد فان الشعر أقرب الى الإنشاد . ان الايقاع الدفاق والعاصف عند هومر ، والايقاع الفضفاض القافز عند شكسبير يرجعان إلى أصل واحد : لقد كتبا بتلك الطريقة لأنهما كانا يلقيان على جمهور قلق . ان الشعراء المحدثين يبذلون جهداً كبيرا في اقناع رواد المقاهي ، أو حتى زوار حدائق الأحد ، بأن الشعر يمكن ان يلقى ويصغى اليه ، مثله مثل الكونسرتو . طبعا التأثيرات في الشعر الطف واخف ، ولكن قسما منها تؤثر في الحركة الجسدية ، كتأثير النباهة التي تأتينا من الوزن الدقيق ، من سماع الكلمات ، وقد رصفت في إيقاع

استعراضي منظم . وينتقل المرء من الشعر الى النثر ، فان كانت ثقافته الادبية واسعة ، فإن أول شيء يطلبه من النثر هو الايقاع . اخبرني مرة معلمي الخاص بلعام ادغار ، انه اذا كان ايقاع الجملة صحيحا ، فان معناها يفتش عن ذاته . بالطبع كنت يومها في الجامعة . وانا ارى ان من الخطر القاء مثل هذا الكلام في اذن صبي في العاشرة من عمره . لكن في هذا الكلام شيئا حقيقيا . يقال لنا إننا إذا أردنا أن نكتب ، فلا بد من وجود شيء ما نقوله ، لكن هذا بدوره يعني أننا نملك قدرة معينة من الطاقة اللفظية .

الى جانب الايقاع هناك التخيل والأداء الشعري ، اذ يجب ان يتحققا في الطرق الاخرى للغة الانجليزية . ومن المهم ايضا اخراج الشعر عن طريق كلمات بسيطة ملموسة ، عن طريق الاستعارة والتشبيه وكل أشكال الربط اللغوي ، وقابليته على عكس الكلمات في اشكال بسيطة نسميها الاساطير ونقرأها قصصا . قلنا ان دراسة الأدب تدور حول كلاسيكيات أو نماذج معينة ، يتعلم الطالب تدريجيا كيف يقرأها لنفسه. هناك الكثير من الاسباب لكون بعض المؤلفات الأدبية قد صارت مؤلفات كلاسيكية ، وكلها اسباب ادبية محضة . لكن هناك سبباً آخر ايضا : فالكتاب الأدبي العظيم هو مكان يتركز فيه كل التاريخ الثقافي للامة التي انتجته . سبق وأشرت إلى روبنسون كروزو ! فأنت تستطيع ان تحصل من ذلك الكتاب على نوع من الرؤية المنفصلة للامبراطورية البريطانية ، التي تفرض نموذجها الخاص اينما حلت ، فتمسك بفرايدي وتسعى الى ادخاله في القرن الثامن عشر ، « مواطناً » غير متلائم ، ولكن غير حالم ايضا ، فمثل هذا التاريخ يصعب ان تعثر عليه . اذا قرأت « أنا وملك سيام » أو شاهدت فيلم « أنا والملك » فسوف تتذكر قصة السيدة الفكتورية في بلاد شرقية ، ليس فيها اي تقاليد فروسية أو اي احترام للنساء . توقعت تلك السيدة أن يعاملوها كسيدة فكتورية ، ولكنها لم تقل ذلك تعبيرا عن موقفها وتسامحها ، بحيث لا سبيل أمامها غير ذلك ، لكن سيام خضعت أخيرا . وحالما تقرأ أو ترى تلك القصة ، فان ظلا لسيدة فكتورية أعظم يظهر وراءها : انها « أليس في بلاد

العجائب » ، تأتي لتذكرنا بالاساليب التي لقنتها إياها حاكمتها ، فبكياسة تباشر موضوعات حديثها ، وتتوقف قليلا عند رد الجواب ، ولا تزعجها حقيقة أن من تتحدث اليه قد يكون سلحفاة ساخرة أو يرقانة تافهة ، يزعجها فقط أي فجاجة ، أو أي تدنٍ عن المستويات اللائقة للسلوك .

هذه الناحية من الادب ، التي فيها نوع من المفتاح الخيالي للتاريخ، واضحة في الرواية ، ولكنها أشد مراوغة وصعوبة عند شكسبير أو ملتون . يقع الأدب الاميركي في مرحلة الرواية الخيالية . ففي كتب من أمثال « هكلبري فن » و « الحرف القرمزي » و « موبي ديك » و « والدن » و « كوخ العم توم » يظهر قسط وافر من الحياة الاجتماعية الاميركية والتاريخ والدين والميثولوجيا الثقافية . وأعتقد من الخطأ مقاربة هذه الكتب من الخارج ، كما هي العادة ، فتبدأ بالتاريخ وعلم الاجتماع وأمثالها ، فنعامل الكتاب وكأنه مجاز يرمز الى هذه الأشياء . ان الكتاب نفسه عبارة عن شكل أدبي ، ينحدر من ، ويرتبط ب ، أشكال أدبية اخرى : وكل شيء آخر ينبع من ذلك . ان بنى الخيال تروى لنا أشياء عن الحياة البشرية التي لا نحصل عليها بأي طريقة اخرى . وهذا هو السبب في أن من المهم للكنديين أن يولوا اهتماما خاصا بالأدب الانجليزي ، حتى عندما يكون الجديد المستورد أفضل مذاقا . غالبا ما يحضرني مقطع في خطاب غتسبرج للنكولن : « ما نقوله هنا قلما يلاحظه العالم ، ولن يذكره ابدا ، ولكنه لا يستطيع أن ينسى ما فعلوه ونفعله هنا » . ان « خطاب ستسبرج » قصيدة عظيمة ، والشعراء دائما يقولون انهم منذ أيام هومر يتبعون المآثر العظيمة للابطال ، وتلك المآثر هي الهامة وليس ما يقولون عنها . فمن الصحيح ان الخطاب تقليدي ، والتقليد أهم ما في الأدب ، ولهذا قال لنكولن ما قال في خطابه . ومع ذلك ليس محقا تماما . لا أحد يستطيع أن يتذكر أسماء المعارك وتواريخها ، ما لم يهرع الى الخيال : أي مالم يوجد سبب أدبي لذلك . ان كل شيء يحدث في الزمان ينتهي في الزمان؛

الخيال وحده ، كما يقول بروست الذي اقتبست منه سابقا ، يمكنه أن يرى الرجال « عمالقة في الزمان » .

ما يصدق على علاقة الأدب بالتاريخ ، يصدق على علاقة الأدب بالفكر . قلت في البحث الاول أن الأدب ، لكونه أحد الفنون ، يهتم ببيت الانسان لا ببيئته : انه يعيش في عالم انساني بسيط ويصف الطبيعة حوله بلغة مترابطة ، فيربطها بالاعتبارات الانسانية . ونلاحظ أن هذا المنظور الانساني المركز موجود ايضا في حديثنا اليومي : لكننا في حديثنا اليومي كلنا شعراء سيئون . اننا نفكر في الاشياء على أنهـا اما فوق أو تحت ، وننسى انها مجرد مجازات . ان اللغة الدينية ملأى باستعارات الصعود مثل « ارفعوا قلوبكم » فالارتباطات التقليدية بالسماء كثيرة ، سوى ان المستر خروتشوف يظن أنه يقدم شيئا جديدا عندما يخبرنا أن رواد فضائه لم يعثروا على أي اثر لله في الفضاء الخارجي . فلو كنا واقعيين ، بدلا من أن نكون دينيين لفضلنا الهبوط ، النزول الى « أسفل » ، الى الوقائع (الدخول في صلب الموضوع ، حسب اللهجة العامية to get brass tacks) اننا نتحدث عن العقل اللاواعي الذي يفترض أنه تحت العقل الواعي ، مع انني على يقين أن الاستعارة المكانية هي التي وضعته هناك تحت العقل الواعي . اننا نجعل المجادلات تواجه الواحدة الاخرى ، مثل فريقي كرة قدم ، فهذا هنا وذاك هناك .

كل هذا معروف ، ولكننا لا نفكر فيه على أنه مرتبط مباشرة بثقافة المرء الأدبية . ان هذا يجرني الى النقطة التي ربما أجازف فيها باقتراح عن المكان الحقيقي للادب في الثقافة . وأعتقد أن له العلاقة ذاتها التي تربط الدراسات القائمة على الكلمات من تاريخ وفلسفة وعلوم اجتماعية وقانون ولاهوت ورضيايات ، بالعلوم الطبيعية . فالرياضي الصرف ينطلق من وضع مقولات وفرضيات ، وينظر ماذا يتأتي منها ، وما يفعله الشاعر أو الروائي مشابه تماما . إن عباقرة

الرياضيات الكبار غالبا ما يقدمون عملهم الفذ في حياتهم المبكـرة مثل معظم الشـعراء الغنائيين . والرياضيات المجـردة تدخل في العلـوم الطبيعية وتعطيها شكلها ، وفي ذهني فكرة هي أن الاساطير والصـور الادبية تدخل ايضـا في كل البنى التي نشيدها بالكلمات ، وتعطيهـا شـكلها .

لدينا في الأدب نظريـة وتطبيق . التطبيق هو نتاج الأدب بقلـم الكتاب ، من عبقريهم الى تافههم ، من أولئك الذين يكتبون من أعمق آلام الروح ، الى أولئك الذين يكتبون للفكاهة . أما نظرية الأدب فهي النقد ، أي السعي الى توحيد الادب مع المجتمع ، ومع السياق المتنوع للأدب ذاته ، وهذه نقطة سبق أن عالجناها . ان الكمية الضخمة للنقد هي التعليم في كل المستويات ، من رياض الاطفال حتى المدارس العليا. ان قسما ضئيلا منه يقوم بالمراجعة ، أو يتقدم الادب المعاصر لجمهوره، ومايزال القسم الأضأل فيه ، وان كان أساسيا ، مختصا بالتعليـم الجامعي والبحث . لقد ازدادت أهمية النقد بهذا المعنى ، ازديادا هائلا في القرن الاخير أو قبيله بقليل ، والسبب ببسـاطة هو ازدياد نسبة الناس المثقفين . ولو نظرنا في أي مرحلة سابقة ــ فلنقل في انجلترا القرن الثامن عشر ــ لما خطر على بالنا الا الكتاب والاساتذة والفنانون، من أمثال فيلدنغ وجونسون وهوغارت وآدم سميث وغيرهم حتى نصل الى المئة ، أما الذي مكنهم من الكتابة فانه جمهورهم المثقف . ولكـن أولئك الكتاب والفنانين لو جمعناهم مع جمهورهم ، لما شكلوا سـوى جزء ضئيل من مجموع سـكان انكلترا ، في ذلك الوقت ــ انـه من الضآلة بحيث أرفض الايمان بالاحصائيات ، ان وجدت . أما في هذه الايام فنحن في حمى سباق السلحفاة والارنب ، بين الثقافة وسـلطة الغوغاء : فعلينا جتى نتجنب الوقوع في سلطة الغوغاء أن نثقف تلك الاقلية التي سوف تقف ضدها . تقـول الحكاية ان السلحفاة فازت في النهاية ، وفي هذا عزاؤها ، بيد أن الارنب اظهر سرعة فائقة من غير أن يبدو عليه أي علامة من علائم التعب .

في البحث الثالث حاولت أن أميز عالم الخيال مـن عالم الايمان والفعل . وقلت إن الاول هو رؤية الاحتمالات ، التي توسـع من أفق الايمان وتجعله أكثر صبرا وأشد تاثيرا . وأحاول الآن أن اتقصى نجاح الثقافة الادبية عند النقطة التي يحصل فيها الطالب على شيء من هذه الرؤية ، ويصبح جاهزا لنقل ما في حوزته الى المجتمع . الواضح أن غاية تعليم الأدب ليس الاعجاب بالادب ، انه تحويل القدرة الخيالية من الادب الـى الطالب . استجابة الطالب لتحويل هـذه القدرة قد تجعل منه كاتبا ، لكن الاغلبية العظمى من الطلاب يقومون بمهام اخرى.

في البحث الاخير من كتابي هذا ، سأناقش الخيال الادبي وما يمكن أن بفعله في المجتمع .

* * *

٦ ـ موهبة الفصاحة

عنوان هذا البحث « رسالة الفصاحة » مأخوذ من قصيدة فرنسية رائعة عنوانها « اناباز » شاعر تحت اسم مستعار هو سانت جون بيرس وترجمها الى الانجليزية اليوت . موضوعها العثور على مدنية وحضارة جديدتين ، ومن الطبيعي أن يكون المؤلف ، لكونه شاعرا ، عليما بخطورة استخدام الكلمات في تأسيس مجتمع جديد . اريد الآن أن انتقل من النظرية النقدية الصارمة الى لنواحي لعملية الارحب للتدريب الادبي . وأنا لا اعتبر كلامي موجها الى الكتاب أو الى اولئك الذين يرغبون في أن يكونوا كتابا : اني اتوجه بكلامي اليكم أنتم ، باعتباركم مستهلكين للادب لا منتجين له ، كأناس يقرأون ويشكلون جمهور الادب. باعتباركم مستهلكين فانكم ترغبون في معرفة المزيد عما يستطيع أن يفعله الادب ، وعن فوائده بغض النظر عن المتعة التي يقدمها .

قلت في البداية انه لا شيء أجدى من تعلم القراءة والكتابة والتحدث بيد ان بعضا من الناس ، وعلى الاخص الفتيان وقليلو الخبرة ، لا يعرفون لماذا من الضروري أن تكون دراسة الادب جزءا من هذا . ومن جملة الامور التي حاولتها في هذه الأبحاث ، التمييز بين لغة الخيال ، التي هي الادب، وطريقتين أخريين في استخدام الكلمات : الكلام العادي ونقل المعلومات . وقد تبين لك من قبل أن هذه الطرق الثلاث في استخدام الكلام تغطي قسما كبيرا . ان الادب يتحدث بلغة الخيال ، ودراسة الادب تدرب الخيال وتحسنه . لكننا نستخدم خيالنا طوال الوقت : فهو يدخل في كل مكالماتنا وحياتنا العملية : بل انه ينتج الاحلام عندما نغرق في النوم .

لا تشمل الا قسما ضيئلا من الحقيقة الى درجة النفاق او الكذب ، على الاقل في عيني ملاك الحساب . في عيني المجتمع تعتبر فضيلة قول الشيء المناسب في الوقت المناسب (البلاغة عند العرب : مطابقة المقال مقتضى الحال ـ المترجم) أهم من فضيلة سرد الحقيقة كلها ، أو احيانا افضل من سرد الحقيقة اطلاقا . ان في يدينا قانون التشهير الذي يمنعنا من سرد بعض الحقائق حول بعض الناس ، ما لم يكن في ذلك مصلحة عامة . لذلك عندما يلاحظ برناردشو ان الاغراء في سرد الحقيقة يجب أن يعد اغراء على كذبة ، فانه يشير الى مقياس اجتماعي يقبع خلف المقاييس الفكرية التي تقيس الحقيقة والكذب ، وهو مقياس له سلطة الفيتو الكامل ، فلا يفهمه سوى الخيال وحده فقط . اننا نجد مواقف خطابية اني توجهنا في الحياة ، وليس لغير خيالنا أن ينجينا منها . فلنفرض اننا تحدثنا الى احدهم ، فلنقل الى امراة ، ذات مزاج معتكر . فورا تواجهنا المشكلة : هل ما تقوله يمثل ما تعنيه فعلا أم انه طريقة مقنعة لابراز الحالة العاطفية لعقلها ؟ .العادة ان نفترض الحالة الاخيرة ، ولكن لنفترض انها الاولى . هذه المشكلة مشكلة بلاغية وقرارنا يصدره النقد الأدبي . ان أهمية البلاغة تثبت أيضا ، أن الخيال يستخدم الكلمات للتعبير عن نوع معين من الرؤية الاجتماعية . الرؤية الاجتماعية للبلاغة هي أن المجتمع برتدي أبهى حلله ، والناس تعرض نفسها كل أمام الآخر ، متمسكين بالافتراض اللبق والضروري ، وليس الحقيقي دائما ، بانهم يجب أن يظهروا ما يتمنون ان يكونوه .

قلت في البحث الخامس ، اننا باستخدمنا الكلمات في الحياة اليومية كلنا شعراء سيئون . نقرأ القصص في صحفنا عن بريطانيا وروسيا فرانسا والهند ، وكلهم يفعلون ذلك ويفكرون كذلك ، كما لو كانت كل امة من هذه الامم شخصا مفردا . بالطبع نحن نعرف ان مثل هذا الاستخدام اللغة انما هو صورة بيانية ، وصورة ضرورية ، ولكن احيانا تضللنا هذه الصور . أو نلجأ الى العادة المعاكسة في الاحالة الى الحكومة باعتبارهم « هم » نسوا انهم موظفونا ، وافترضوا ان « هم » ينفذون

الخطط ويلاحقون مصالحهم الخاصة . ان كلتا المادتين شكلان من اشكال سوء تطبيق الميثولوجيا او التشخيص .

ان المكانة المركزية للخيال في الحياة الاجتماعية هي شيء تنبه لـه الدعائيون (وكالات الدعاية) منذ بضع سنوات . ومنذئذ وهم يعملون فيما يسمونه عرض الصورة ، وقد استأجروا علماء نفس لاخبارهم عن الطريق المباشر الى الخيال . وقد تحدثت في آخر ابحاثي عن عنصر في الخيال ، والدعاية مثل واضح جد لخلق الوهم وسط الحياة الواقعية خلقا متعمدا . وردنا على الدعاية هو في الحقيقة شكل من أشكال النقد الادبي . اننا لا نأخذ الدعاية حرفيا ، ولا نوحي لاي شخص ما يقول المعلن حرفيا بانه سيدير شؤونه الخاصة ادارة جيدة . لقد مررت حديثا بمراهقتين تشاهدان عرضا امام السينما ، يبث دعاية ان ما في الداخل هو نشوة الحياة ، فلا تدعوا الفرصة تفوتكم . وقد سمعت احدى الفتاتين تقول : : « هل تظنين انه جيد ؟ » انه صوت العقـل السليم يشق طريقه في عالم الوهم . قد نظن انه صوت الخيال وهو يقوم بعمله . فانت تذكر انني تناولت السخرية في حديثي ، وهي تعني أنك تقول شيئا وتعني شيئاً آخر ، كوسيلة يستخدمها الكاتب لانتزاع خيالنا مـن عالم العبـث أو الاحباط بجعلنـا نرى ما حـوله . وحتى نحمي انفسنا في مجتمع ، علينا ان ننظر الى امثال هذه الدعاية وكأن تلـك السينما تعرض بطريقة ساخرة : أي انها تعني لنا شيئا غير الـذي تقول لكن خاتمة المطاف لا تعني رفض كل دعاية ، بل تطوير رؤيتنا الخاصة للمجتمع الى النقطة التي نختار ما نريد مما يقدم لنا ، وندع الباقي في حال سبيله . ان ما نختاره هو الذي يناسب رؤيتنا للمجتمع .

هذا المبدأ لا ينطبق فقط على الدعاية. بل على معظم مجالات الحياة الاجتماعية . اثناء حملة انتخابية يعرض علينا السياسيون شتى الصور ويلقون خطاباتهم التي نعرف انها في أحسـن الاحوال جزء مختار من الحقيقة . اننا نستخف بذلك الشـخص الذي يستجيب لمثل هـذه

الدعايات استجابة عاطفية : اننا نشعر أنه يسلك سلوكا طفوليا وانه مواطن عديم المسؤولية اذا سمح لنفسه أن ينساق مندفعا . بالطبع يكون عادة شعورا بالتحرر في الاستجابة العاطفية . لقد قدم هتلر لالمانيا تحررا كبيرا من احباطاتها وضيقها ، بتصرفه تصرف طفل في الثالثة من عمره : نكن ذلك المثال يبين خطورة الاستجابة ويكرر المشهد ، حتى يحصل على ما يريد . لكن ذلك المثال يبين خطورة الاستجابة العاطفية ، وكم نحن محقون في رفض الثقة بها . لذلك نقول أن علينا ان نستخدم عقولنا بدلا من الاستجابة العاطفية . لكن كل خطابات الدعاية الموجهة الينا هي خطابات معقلنة بدقة ، باستثناء تلك التي تكون غريبة الافكار بشكل واضح ، والاختيار بعد كل شيء يرجع الينا . ان ما يستخدمه المواطن المسؤول حقا هو خياله ، وليس الايمان الحرفي ، فهو يصوت للرجل أو الحزب الذي يقترب منه كثيرا او الذي يبعد عنه قليلا ، طبقا لرؤية المجتمع الذي يريد ان يعيش فيه . ولا شك انه لن يكون مجتمعا منفصلا بحيث علينا ان نفهم كيف نربط بين الاثنين .

إن المجتمع الذي نعيش فيه ، والذي يفترض بالنسبة الينا أن يكون مجتمع الطبقة الوسطى في القرن العشرين ، ينتج خيالنا مع بديله الأدب . وهذه ميثولوجيا اجتماعية ، مع فولكلورها الخاص وتقاليدها الادبية . غرض هذه الميثولوجيا اقناعنا بقبول مقاييس مجتمعنا وقيمه ، أي أن نتكيف معه ، كما نقول عادة . إن كل مجتمع ينتج مثل هذه الميثولوجيا : انها جزء من تماسكه ، وعلينا قبول بعضها ، حتى التي لا نؤمن بها إذا أردنا أن نعيش فيه . وكلما تباطات التغيرات في المجتمع ، تماسكت عرى ميثولوجياه . ففي العصور الوسطى بدت ميثولوجيا السلامة والطاعة احدى الحقائق الابدية ، التي لا تتغير أبدا الدهر . بيد أن التغير يحدث ، على الأقل في كل ما يعتمد على نو معين من البنية الاجتماعية . منذ مئة عام بدت ميثولوجيا الاستة والكدح والتقتير لتوفير القرش الابيض لليوم الاسود ، إنها مثولو

خالدة ، ولكن كل ما يبقى على خدمات اجتماعية ضعيفة ، وكل القيم الوطيدة للمال ، لا بد من أن يزول . فان كان مجتمع ما يتغير بوتيرة سريعة ، ومجتمعنا من هذا النوع ولا شك ، فان علينا أن نقر بعنصر الوهم الكبير في كل ميثولوجيا ، باعتباره قضية بسيطة لحماية الذات . إن أول ما يجب أن يفعله الخيال من أجلنا ، حالما نستطيع استخدام الكلمات في القراءة والكتابة والحديث ، هو أن يكافح ليحمينا من السقوط في وهم ان المجتمع يهددنا . إن الوهم نفسه نتاج الخيال الاجتماعي ، لكنه شكل معكوس للخيال . إن ما ينتجه هو التخيلي ، وهو يختلف ، كما قلت سابقا ، عن الخيالي (التخيلي هو الوهمي ، والخيالي هو الابداع الأدبي والفني — المترجم) .

إن العناصر الرئيسة لهذه الميثولوجيا الاجتماعية ستكون مألوفة لديك كما سبق واشرت . لقد تحدثت عن الدعاية ، والناحية الوهمية هي الاعلان التضليلي بحيث يتراءى كما لو كان في خدمة الخيال : التهافت على التباهي وما يسمى الرموز الرسمية ، واستغلال الخوف من سخرية المجتمع وعزلته ، وفكرة الانخراط في مجريات الأمور ، وهكذا . الى جانب ذلك هناك استخدام الكليشيهات ، أي استخدام الصيغ الجاهزة ، مسبقة الصنع ، التي صممت لتقدم الى أولئك الذين بلغ منهم الكسل درجة انهم لا يفكرون بوهم التفكير . إن لدى الشيوعيين « صناعة ثقيلة » من الكليشيهات ، ولكن لنا أيضا شيء منها : رجل الاعمال العنيد والبرج العاجي ، والشعر الطويل ، والنظام الصارم والتكتلية والفتاة اللعوب . إن كل من يؤمن بما تقوله هذه الكليشيهات حرفيا مهما كان اعتبار تفكيره ، يبدو كأنه يقرأ في موسكو عن الوحوش الفاشية ، والادوات المسخرة للعدوان الامبريالي .

هناك ما نسميه اللسان الخاص ، أو اللهجة الخاصة (Jargon) أو الجمجمة (Gobbledegook) ، أو ما يسميه من يعيشون في

واشنطن أو أوتاوا ، النشر الفيدرالي ، الجمجمة بكلمات غامضة وتجريدات تتجنب أي تقرير مباشر او بسيط . وهناك سبب خاص لاستخدام الجَمْجَمة وجعلها جزءا من الميثولوجيا الاجتماعية . فالناس يكتبون بهذه الطريقة غير المفهومة عندما يريدون أن يظهروا بمظهر موضوعي ما وسعهم ذلك ، والسبب في انهم يريدون الظهور بمظهر الموضوعية هو انهم يريدون اقناعنا أن الهيئة الاجتماعية التي يشرفون عليها ، والعادة أن تكون وكالة حكومية ، انما تسير سيرا حسنا ، وليس ثمة من عوامل بشرية يمكن أن تفسدها . إن خلف كل لغة بسيطة مباشرة شيئا من القوّة ، وكتّاب الجَمْجَمة لا يريدون أن يكونوا كتابا أقوياء ، يريدون تلطيف الجو وتخفيف الشكوك . اتذكر تقريرا حول تصنيف الوثائق الحكومية ، يعلمني إن بعض الوثائق صنفت لتكون ودائع دائمة . إن الكاتب يريد ان يخبرني انه رمى بهذه الوثائق . لكنه لم يرغب في ان يقول هكذا بأن احدهم مزقها والقاها في سلة المهملات ، بل رغب في تقديم العملية على انها تمت بشكل خفي . ونجد نزعات التلطف في الكتابة موجودة في الكتابات العسكرية ، فنقرأ مثلا « القنابل المضادة للاشخاص » بمعنى « القنابل التي تقتل الناس » ، والفرض الا يقدموا لنا صورا مزعجة عن سيقان تتمزق وجماجم تتفتق . فهنا نلمس كيف ان الاستخدام العادي للبلاغة التي تحاول أن تظهر المجتمع بمظهر لائق ، يصبح نفاقا ، ويخفي الواقع الذي يقدمه خلف مستوى السلامة الاجتماعية .

وهناك ميثولوجيا عن « الايام القديمة السعيدة » حيث كل شيء كان أبسط وامتع ، وكان الانسان أقرب الى الطبيعة ، يحصل على الحليب من البقرة لا من الزجاجات . احلام اليقظة هذه يسميها نقاد الأدب الأساطير الرعوية لأنها تتطابق مع النوع ذاته من التقاليد الأدبية التي تقدم قصصا عن حلابات الابقار والرعاة السعداء . ونسمع من كثير من الناس ان مجتمع طفولتهم كان بنية صلبة متماسكة

انهارت الآن ، نظرا للتحلل الاخلاقي ، وفوضى الظروف الاجتماعية ، وغدت الفنون غير واضحة للناس العاديين .... وهكذا . منذ مدة عثر احد المنقبين في الشرق الادنى على مخطوطة عمرها خمسة آلاف سنة ، جاء فيها أن « الاطفال لم يعودوا يطيعون آباءهم ، فنهاية العالم باتت وشيكة » . ومن الواضح إن مثل هذه الاسطورة الاجتماعية تتأرجح من أقصى حد الى اقصى حد ، من دون اي شعور بالتفكك ، فنحن ايضا لنا اساطيرنا عن التقدم ، وهي اساطير من النوع الذي يفسر انتشار المحطات الغاصة والابنية الفخمة في الضواحي والطرقات ذات الخطوط الاربعة التي انتشرت في الريف . لقد دخلت اساطير التقدم في التاريخ الزائف الذي يستخدمه الناس عندما يقولون عن شخص انه « بيوريتاني » بمعنى انه شديد الحشمة ، أو عندما يقولون عن آخر بأنه « قروسطي » أو « من أواسط العصر الدكتوري » بمعنى انه دقة قديمة . تأثير هذه الكلمات هو تقديم الانطباع ان التاريخ الماضي كان نوعا من الحلم الرديء ، الذي تخلصنا منه في هذا العصر التنويري .

أشرت في آخر بحث ، الى شتى المخططات والتصنيفات العابثة التي تعشش في عقول الناس لتساعدهم على تصنيف الاشياء بطريقة خاطئة ، فمثلا هناك مخطط للجناح اليساري والجناح اليميني في السياسة ،حيث يمكنك أن تبدأ بالشيوعية في الطرف الاقصى لليسار ، ثم تطوف حتى تصل الى الفاشية في الطرف الاقصى لليمين . ونحن نستخدم دائما هذا المخطط . ولكن افرض انني قلت « المحافظون اقرب الى الفاشيين من اللبراليين واللبراليون أقرب الى الشيوعيين أكثر من المحافظين » عندها تحكم على هذا التقرير بالسخافة ، ولكن اذا كان سخيفا ، فان المخطط الذي انتجه اشد تضليلا ونفالة . وبهذا المنحى فان الرجل الذي يريد أن يكون مفيدا ونافعا هو الرجل الذي ينقلب الى شتام ، وهي النقطة التالية التي سأقف عنها .

الحديث العادي هو تسجيل لردود افعالنا عما يجري حولنا . وفي كل ردود افعالنا هناك عنصر اتوماتيكي ، أو ميكانيكي ضخم . فان كان حديثنا يرمي فقط الى تشخيص ما يجري في المجتمع ، فان ردود افعالنا تصبح كلها ميكانيكية . ذاك هو الاتجاه الذي تجرفنا اليها الكليشيهات . ففي مجتمع تجري فيه التغيرات بسرعة، تحدث أشياء كثيرة تخيفنا أو تجعلنا نشعر بالتهديد . فالناس الذين لا يستطيعون شيئا سوى قبول ميثولوجياهم الاجتماعية ، يمكنهم أن يتكوشوا ويتجمعوا تماماً عندما يشعرون بالخوف أو التهديد ، وفي وضع كهذا تصبح كليشيهاتهم هستيرية . بالطبع فان ذلك لن يخفف من ميكانيكيتهم . منذ سنوات مضت ، وفي مدينة في الولايات المتحدة ، سمعت احدهم يقول « أولاد الحرام الصفر » ويقصد اليابانيين . وحديثاً في مدينة أخرى ، سمعت أحدهم يستخدم المصطلح نفسه ، ولكنه يقصد الصينيين . ان ثمة كثيرا من الأسباب ، لا علاقة لها بالنقد الادبي ، تفسر لنا لماذا لا يقوم فرد باستخدام جملة مثل تلك الجملة عن فرد آخر . لكن السبب الادبي هو ان الجملة ليست اكثر من منعكس محض : فهي لاتنتج عن عقل واع انها اشبه بعواء كلب .

قلنا ان الشخص الذي يحيط به الدعاة او السياسيون في وقت الانتخابات ، لا يصدق كل شيء حرفياً ، كما لايرفض كل شيء رفضا نهائيا ، بل يختار طبقا لنظرته الى المجتمع . والشيء الاساسي هو حرية الاختيار . وفي زمن الحرب تمنع حرية الاختيار ، فتعيش خلال تلك الفترة على انصاف الحقائق . وفي الدولة التوتاليتارية تختفي نهائيا المنافسة في الدعاية ، وبالتالي تكتم حرية الاختيار الخيالي الابداعي. في كرهنا وخوفنا من الحرب والحكم التوتاليتاري ، هناك عنصر مركزي هو الشعور بالخوف الاطباقي (الخوف من الاماكن المطبقة : كلسترو فوبيا) يعمل فيه الخيال ويتطور عندما لا يسمح له أن يمارس عمله بحرية. هذا هو الملمح الطغياني الذي ظهر في رواية جورج اورويل « ١٩٨٤ » . لقد اشتط اورويل حتى وصل الى حد القول ان ثمة سبيلا واحدا فقط لجعل الطغيان مستمرا دائما ووطيدا أبداً . هذا السبيل هو خلق جحيم لفظي في الارض ، وذلك عن طريق الحط من لغتنا وذلك بتحويل كلامنا

إلى جمجمة أو توماتيكية . ان الخوف من الوقوع في مثل هذه الحياة هو خوف واضح ، ولكن حالما نعبر عنه بكليشيهات هسترية فاننا نضع انفسنا في الحالة ذاتها . فنحن لسنا اكثر مما نراه ، كما يقول الشاعر وليم بليك، في وصفه لشيء شديد التشابه .

اعتدنا ان ننظر الى دراسة الادب على أنها نوع من الانجاز الأنيق المتقن ، على انها قضية التحدث وفق قواعد اللغة ، او حفظ المرء لمايقرأ. وسوف أبين ان الموضوع كثر جدية من ذلك . فانا لا ارى دراسة الأدب واللغة يمكن ان تنفصل عن مسألة حرية الكلام ، التي نعرف جميعا انها مسألة اساسية في مجتمعنا . ان منطقة الكلام اليومي ، كما أراها ، هي ميدان المعركة بين شكلين من الكلام الاجتماعي ، كلام الغوغاء وكلام المجتمع الحر ان الانجراف مع الكليشيه والفكرة الجاهزة والثرثرة الاوتوماتيكية، يقودنا حتماً من الوهم الى الهستريا . حرية الكلام ليست في الغوغاء : انها الشيء الوحيد الذي لاتعرفه الغوغاء . إنك ترى ان الذين يسمحون ، لخوفهم من الشيوعية، أن تصبح خوفاً هستريا ، سوف يصرخون بأن كل عاقل يرونه هو شيوعي . ان حرية الكلام لاتجدي شيئا مع الشكوى او القول ان البلاد في فوضى وان السياسيين مخادعون كاذبون ... وهكذا لن تثمر الشكوى اكثر من كليشيهات من هذا النوع ، والسخرية الغامضة التي تظهر منهم ، انما هي موقف المتطلع الى الغوغاء ، للانضمام اليها .

فأنت ترى ان الحرية لاتفعل شيئاً في حال نقص التدريب ، انها لايمكن ان تكون إلا نتاج التدريب . انك لست حرا في الحركة والانتقال مالم تتعلم المشي ، ولست حرا في العزف على البيانو مالم تتدرب . لاحد أهل لحرية الكلام مالم يعرف كيف يستخدم اللغة ، ومثل هذه المعرفة ليست موهبة :لابد من تعلمها وممارستها . والاستثناء الوحيد ، الذي يثبت القاعدة ، هو اولئك الناس الذين يبرهنون ، في بعض الأزمات أنهم

يملكون خيالاً اجتماعياً قويا وناضجا لدرجة انهم يقفون ضد الغوغاء . كان هناك امرأة تقف ضد التمييز العنصري في نيو أورليانز ، ادلت بالأسباب التي حدت بها إلى إرسال أطفالها الى مدرسة مختلطة ، من بيض وسود ، بكل اباء وتصميم ، وقالت ان المراسلين الصحفيين لايفهمون ان من المستحيل على امرأة لم تجتز الصف السادس في تعليمها ، أن تتحدث مثلما يتحدث « اعلان الاستقلال » . ان امثال هؤلاء الناس يملكون ما يحاول الأدب أن يقدمه إليهم . ان حرية الكلام ، بالنسبة الى معظمنا هي الكلام المثقف ، لكن الكلام المثقف ليس مهارة فقط كلعب الشطرنج . إنك لا تستطيع تثقيف الكلام ، بعد حد معين ، مالم يكن لديك شيء تقوله ، والاساس الذي يقوم عليه قولك هو رؤيتك للمجتمع . وان حرية الكلام ، على الأقل في الوقت الحاضر ، قد تكون هامة لأقلية ضئيلة جدا ، فان هذه الأقلية الضئيلة جداً هي ما يخلق الفرق بين الحياة هنا والحياة في برلين الشرقية او جنوب افريقيا . السؤال التالي هو : من اين جاءت مقاييس المجتمع الحر؟ انها لم تأت من المجتمع نفسه ، كما رأينا من قبل .

لنفرض أن أحد المثقفين راح يتصيد الرموز الرسمية طيلة حياته ، الى ان خاب امله فجأة ، ولم يعد يرى سببا للمتابعة . انه لا يستطيع أن يجعل من سيارته الكاديلاك المذهبة ممثلا لنجاحه أو سمعته أو قدرته الجنسية : انها تبدو له الآن تافهة ومحزنة قليلاً . لايفيده شيئا الطبيب النفسي ولا رجل الدين ، لأن عقله ليس مريضا ولا خاطئا : انه في صراع مع ملاكه . انه يكتشف على الفور أنه يريد المزيد من الثقافة ، وهو يريدها بالطريقة التي يناضل ويلاحق الرؤى . والثقافة في هذه الحالة هي مايريدها ويحتاجها .

مايحدث هو أنه لايعترف الا بمجتمع واحد ، المجتمع الذي يعيش فيه ، مجتمع الطبقة الوسطى في القرن العشرين ، الذي يراه محيطا به . بمعنى آخر ، المجتمع الذي يعيش فيه متوحد مع المجتمع الذي يريد أن يحيا فيه . وهكذا فان كل ما عليه ان يفعله هو ضبط ذلك المجتمع ، ان

يرى كيف يعمل ، وكيف يهتبل الفرص ليحقق مركزا متقدما فيه . لايوجد خطأ في ذلك : انه ما نفعله جميعا . ولكنه ليس كل ما نفعله جميعا . ببدأ بالتحقيق انه اذا لم يترف بمجتمع آخر غير الذي يعيش فيه ، . فانه لن يكون اكثر من طفيلي على ذلك المجتمع . ولا أظن أن إنسانا سليما يريد أن يكون طفيليا : انه يريد أن يشعر أن له وظيفة ، شيئا يقدمه العالم ، شيئا يجعل العالم أشد فقرا اذا لم يقدمه . ولكن حالما تستقر هـذه الفكرة في العقل ، يصبح العالم الذي نعيش فيه عالمين مختلفين . احدهما يحيط بنا ، والآخر رؤية داخل عقولنا ، تولد وتترعرع في حضن الخيال، ومع ذلك فانها رؤية واقعية بالنسبة الينا ، وذلك ان نحاول جعل العالم الذي نراه يتخذ شكل العالم الذي نريده . هذا العالم الثاني هو العالم الذي نريده . هذا العالم الثاني هو العالم الذي نريد أن نعيش فيه،ولكن كلمة « نريد » تعني الآن شيئا غير شخصي ، وغير أناني. لا أحد يستطيع دخول حرفة مالم يدلل انه يقر بوجود عالم مثالي أبعد من عالم مصالحه الخاصة : عالم الصحة بالنسبة الى الطبيب ، وعالم العدالة بالنسبة الى المحامي ، وعالم السلام بالنسبة الى العامل في الحقل الاجتماعي ، وعالم الفداء بالنسبة الى رجل الدين . . . وهكذا .

أنا لم أبعد كثيرا عن موضوعي ، او على الأقل لم أحاول الابتعاد عنه . ان موضوعي هو الخيال المثقف ، والثقافة تؤثر في الشخص ككل ، ولاتؤثر في قطع واجزاء منه . انها ليست تدريبا للعقل فقط : إنها أيضاً تطور اجتماعي واخلاقي . لكن بعد ان اكتشفنا الآن ان العالم الخيالي الابداعي يختلف عن العالم المحيط بنا ، وان الأول أهم ، لابد من أن نخطو خطوة أخرى . فالعالم المحيط بنا يبدو شبيها بالعالم الحقيقي ، ولكن سبق أن رأينا أن فيه قسطاً وافراً من الوهم ، ذلك الوهم الذي تنشده الدعاية والانباء المحرفة والاعلانات الدعائية . ولهذا السبب ، كما قلنا ، يتغير

بسرعة . الناس الذين لا يعرفون أي عالم آخر لا يمكنهم فهم ما الـذي يجعل هذا العالم يتغير . اذا كان مجتمعنا عام ١٩٦٢ يختلف عن مجتمعنا عام ١٩٤٢ ، فانه لا يمكن أن يكون مجتمعا واقعيا ، وانما هو مجتمع واقعي بالمظهر فقط . وحالما يبدو واقعيا ، فان هذا العالم المثالي الذي يطوره خيالنا في داخلنا يظهر كحلم لا نعرف من أين يأتي ، وليس فيه أي واقع غير الواقع الذي نضعه نحن فيه . فهو ليس مثاليا ، انه واقعي انه الشكل الواقعي للعالم الذي أنجزته التجربة البشرية ، ولذلك يتجلى لنا في الفنون والعلوم . هذا هو العالم الذي لا يزول ، العالم الذي منه بنينا كندا ١٩٤٢ ، ونبني الآن كندا ١٩٦٢ ، وسوف نبني كندا ١٩٨٢ مختلفة عما سبقها تماما .

منذ مئة عام أشار الشاعر والناقد الفكتوري ماثيو ارنولد الى اننا نعيش في بيئتين : بيئة اجتماعية فعلية وبيئة مثالية ، وتلك البيئـة المثالية يمكنها وحدها ان تنبثق من الثقافة (education) ويسمي هذه البيئة المثالية « الحضارة » (Culture) ، ويعرف الحضارة انها أرقى ما وجد من فكر وقول . ان لكلمة حضارة معنى مختلفا لدينا ، لكن مفهوم ارنولد هام جدا ، وانا بحاجة اليه في هذه النقطة . اننا نعيش ، اذن ، في كل من البيئتين : الاجتماعية والحضارية ، والبيئة الحضارية أي العالم الذي ندرسه في الفنون والعلوم ، يمكن أن يقدم نوعا مـن المقاييس والقيم التي تحتاجها اذا أردنا أن نحقق شيئا غير التكيف .

تحدثت في بحثـي الاول عـن ثلاثـة مسـتويات مـن العقـل ، أراها الآن ثلاثـة أشـكال من المجتمـع أيضـاً ، وكذلك ثلاثـة طـرق من استخدام الكلمات . الاول مسـتوى التجربـة العاديـة والتعبـير الذاتي . في هـذا المستوى نسـتخدم الكلمـات لنقـول الشيء المناسب في الوقت المناسب ، حفاظا على استمرار عمل المكنة الاجتماعية وانقاذ ماء وجوهنـا والحفاظ على احترامنا وسـلامة المواقف الاجتماعيـة . ان الكلمات لا تصنع الاشياء النبيلة فقط ، بل الجوهرية أيضاً ، وتخلق

وتنشر ميثولوجيا اجتماعية ، ليست اكثر من هيكل كلمات ، يقوم الخيال بتطويرها . وحتى نستخدم الكلمات بهذه الطريقة ، علينا أن نستخدم خيالنا ، والا تحولت الكلمات الى كليشيهات ميكانيكية ، ولم يعدبامكاننا أن نتخطى أي نوع من الواقع . ان في كل واحد منا شيئا يدفعه نحو الغوغاء ، حيث هناك نستطيع قول الشيء ذاته من غير أن نفكر فيه ، لان كل واحد يشبه الآخر ما عدا اولئك الذين نكرههم أو نضطهدهم . في كل مرة نستخدم الكلمات ، اما للمحاربة ضد هذا الاتجاه ، أو لتأييده . وعندما نحارب ضده فاننا ننحاز الى جانب الحضارة الانسانية الاصيلة والمستمرة .

هذا هو العالم الذي تكشف عنه الفلسفة والتاريخ والعلم والدين والقانون وكل فرع يمثل طريقة منظمة لاستخدام الكلمات . اننا نجد المعرفة والاعلام في هذه الدراسات ، ولكنها أيضا بنى ، أشياء صنعتها الكلمات بسبب القوة الموجودة في العقل البشري ، التي تنشىء وتبني . هذه القوة هي الخيال ، وتلك الدراسات هي منتجاتها . وعندما نفكر في مضمونها فانها كيانات للمعرفة ، وعندما نفكر في شكلها ، فانها أساطير ، أي بنى لفظية خيالية (ابداعية) . لذلك فان كل استخدام الكلمات يدور حول هذه القوة البنائية ذاتها ، التي تمارس عملها في فن الكلمات ، أي الادب ، وهو المختبر الذي تدرس فيه الاساطير وتختبر .

الأسطورة الخاصة التي نظمت هذا البحث والبحوث السابقة أيضا هي قصة برج بابل الموجودة في التوراة . ان الحضارة التي نعيشها في هذه الايام هي بنية تكنولوجية هائلة ، مخرت بحر السماء حتى وصلت الى القمر . انها تبدو كأنها جهد عالمي موحد ، ولكن الحقيقة انها تورط المتنافسين ، انها بنية رائعة سوى انها خالية من الكرامة الانسانية . وعلى الرغم من آلتها الجبارة ، نعرف تماماً انها بناء منهار ، ويمكن أن نسمع تحطمها في أي لحظة . وما تخبرنا به الاسطورة هو ان برج بابل

عبارة عن عمل من اعمال الخيال البشري ، عناصره الرئيسية هـــي الكلمات ، وما يجعله ينهار هو تبلبل الالسنة . تقول الاسطورة انه كان هنالك لغة واحدة . هذه اللغة ليست الانجليزية او الروسية او الصينية او اي سلف من اسلافها ، ان كان هنالك شيء منها . هذه اللغة هي لغـــة الطبيعة البشرية ، اللغة التي تجعل كلا من شكسبير وبوشكين شاعرين اصيلين ، التي تمنح رؤية اجتماعية لكل من لنكولن وغاندي . انها لـــن تتكلم حتى نشبع آذاننا من السمع في وقت الفراغ ، ولا تتكلم الا بصوت أخفض من أن يسمعه المذعور . وعندها ، فان كل ما تستطيع أن تخبرنا به ، عندما ننظر من طرف برج تعلمنا ، هو اننا لم نقترب من السماء ، وأنه آن الاوان للعودة الى الارض .

* * *

الفهرس

٣٬٠٠٠ ط ١ /٢/ ١٩٩٥